

وزارة الثقافة - الهيئة العامة لقصور الثقافة

32 صفحــة
الثمن واحد جنيه

أسبوعية - السنة الأولى - العدد الثانى - الإثنين 9 رجب 1428هـ - 23 يوليو 2007 م

«خيال الظل»
نص لتجيب سرور
ينشر لأول مرة

من يخشى
لينين الرملى
ويروج لأقنعته؟!

رياض الخولى
حرب المسرح
الكوميدى

لجنــة المســرح
لا تفعل شيئاً
و تدميرها واجب
على كل مسرحى

كنوز الصعيد
ظهرت
فى مهرجان
النوادى

اللوحة للفنان العالمى .. رمبرانت



● علاء القمبشاوى.. عضو فرقة قصر ثقافة البدرشين، يشارك حاليا فى عرض «لعنة الفراعنة» للمؤلف عبد الفتاح البلتاجى من إخراج سمير الشامى. فرقة البدرشين قدمت العام الماضى«العاشق الولهان» للكاتب الراحل عبد الستار الخضرى.. على مسرح السلام بالقصر العينى.

مســـرحنا

تصدر عن وزارة الثقافة المصرية
الهيئة العامة لقصور الثقافة

رئيس مجلس الإدارة:
د. أحمد نوار

رئيس التحرير:
يسرى حسان

مدير التحرير التنفيذي:
مسعود شومان

مجلس التحرير:
محمد زعيمه
إبراهيم الحسينى
عادل حسان

الديسك المركزي:
فتحى فرغلى
محمود الحلوانى

مدير التحرير الفنى:
مصطفى حمادة

سكرتير التحرير التنفيذي:
وليد يوسف - محمد مصطفى

التصحيح والمراجعة اللغوية:
د. محمد السيد إسماعيل
هشام عبد العزيز
عمرو عبدالهادى

التجهيزات الفنية : وحدة تجهيزات مسرحنا

العنوان: الهرم تقاطع شارع خاتم المرسلين مع شارع اليابان
قصر ثقافة الجيزة - ت. فاكس5634313
E_mail:masrahona@gmail.com

●المواد المرسلة للنشر تكون خاصة بالجريدة ولم يسبق نشرها بأى وسيلة.. والجريدة ليست مسئولة عن رد المواد التى لم تنشر.

● الاشتراكات ترسل بشيكات او حوالات بريدية باسم الهيئة العامة لقصور الثقافة ١٦ ش امين سامى من قصر العينى ـ القاهرة.

(أسعار البيع فى الدول العربية)
● تونس 1,100 دينار ● المغرب 8 دراهم
● الجزائر 50 DA ● سوريا 35 ليرة
● لبنان 1500 ليرة ● الأردن 500 فلس
● السعودية 5 ريالات ● الإمارات 5 دراهم
● قطر 5 ريالات ● سلطنة عمان 500 بيزة ● اليمن 80 ريالاً ● فلسطين 60 سنتاً
● ليبيا 500 درهم ● الكويت 350 فلساً
● البحرين 5 ريالات ● السودان 900 جنيه.

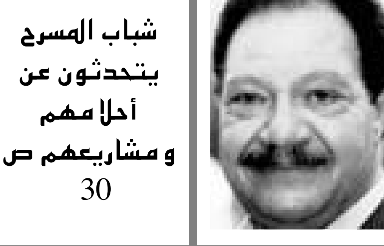
الاشتراكات السنوية
داخل مصر **52** جنيهاً- الدول العربية **65** دولاراً- الدول الاوروبية وأمريكا **95** دولاراً





محمد أبو العلا السلاموني يتساءل عن مسرحنا الآن ومصير تيارات التراث ص27

يحيى الفخرانى يكرر علاماته الخاصة فى كل أدواره مدحت الكاشف يدلل على ذلك ص 26



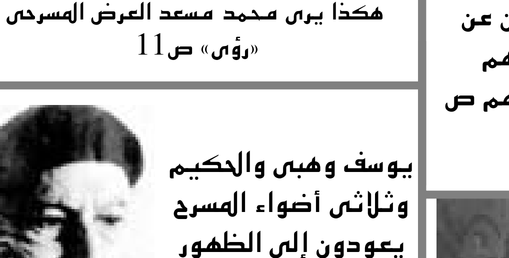
شباب المسرح يتحدثون عن أحلامهم ومشاريعهم ص 30

ليلى علوى بتحب المسرح بس ياخسارة ما عندهاش وقت ص 4

فى أعدادنا القادمة

أسيوط كنسلت المسرح
من سقط فى الشبكة
3 نصوص لم تنشر من قبل لبيكيت
أسامة أنور عكاشة و السقوط المسرحى
رضا غالب يدخل صندوق الدنيا
الارتجال فى مهرجان نوادى القناة وسيناء

حوارات مع:
سعد أردش ـ محمود الحدينى ـ يحيى الفخرانى ـ المنصف السويسى ـ سوسن بدر ـ منصور المنصور ـ دريد لحام ـ عفت يحيى



العالم سوبر ماركت لتبادل الأشياء والمنافع .. هكذا رآه أحمد عادل فى مهرجان الرقص الحديث ص 10

منصات التمثيل تحولت إلى أشكال عشوائية، هكذا يرى محمد مسعد العرض المسرحى «رؤى» ص11



أشرف زكى فخور بالعمل مع محمد نجم ص 7



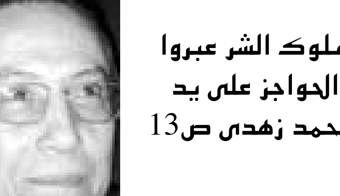
يوسف وهبى والحكيم وثلاثى أضواء المسرح يعودون إلى الظهور ص31

د. أيمن الخشاب اكتشف كنوزاً مخفية فى مهرجان نوادى المسرح بالصعيد ويعرضها ص 15ـ14



ملوك الشر عبروا الحواجز على يد محمد زهدى ص13

مختارات العدد من كتاب « معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية» للدكتور إبراهيم حمادة





نمر فنية قدمها الممثلون فى الشارع وشاهدها أحمد زيدان من فوق الرصيف ورصدها ص 9

عزاء واجب

أسرة تحرير مسرحنا تتقدم بخالص العزاء إلى الناقد الكبير د. جابر عصفور في وفاة ابنته د. سها وتدعو الله أن يلهمه الصبر والسلوان
كما تتقدم بخالص العزاء إلي المخرج عصام السيد في وفاة والده أسكنه الله فسيح جناته

لوحة الغلاف



لا تزال اللغة البصرية فى عالم المسرح هى المحرك الأساسى للعرض المسرحى، ولايتسنى لنا الرؤية إلا بالضوء الذى يسقط على الأجسام فيرتد إلى العين فترى.
والإضاءة المسرحية كأحد العناصر المهمة والأساسية التى تتألف منها الصورة المرئية على خشبة المسرح ليست مجرد كشاف ضوء، وإنما هى عالم ملىء بالتقنيات التى يطوعها مصمم الإضاءة ليبدع كما يبدع مهندس الديكور والملابس لإثراء خشبة المسرح، ومصمم الإضاءة المسرحية يتعامل مع أدواته الاجهزة المتنوعة والجلاتين الملون وأجهزة المؤثرات... إلخ. -
من الأجهزة - كما يتعامل الفنان المصور مع ألوانه بالفرشاة حتى يصيغ عمله الإبتكارى، فالمصور يرسم على لوحة ذات بعدين ويعطى الإحساس بالبعد الثالث، أما مصمم الضوء فإنه يجسم ثلاثي الأبعاد ويعزف بالضوء الملون كما يعزف الموسيقى ويقدم لنا نسيجًا متراتبًا مبنيًا على منهج علمى مرتبط إرتباطًا وثيقًا بالمضمون الدرامى الذى يطرحه العمل المسرحى، ويعتمد مصمم الضوء على الإحساس والصدق والدقة معًا لإنه حقًا يملك ناصية إيقاع العرض المسرحى ككل، وكما يقود المايسترو عازفيه ويسيطر مصمم الضوء على أجهزتة الضوئية ويتحكم فى ألوانها ودرجة سطوعها وحدتها وقوتها لينتقل بنا من مناخ عاصف موحش إلى أجواء هادئة أو ناعمة، كما يمتلك براعة الإنتقال الزمنى من بزوغ الفجر الهادئ إلى الشمس الساطعة، فالليل الحالك الظلمه
عالم الضوء المسرحى عالم متواتر الإبداع لايقف عند حد وهو من أهم العناصر المتفاعلة فى بناء العرض المسرحى، ورمبرانت فى لوحة الغلاف فتاة صغيرة وجراب كبير - وياما فى الجراب - والضوء والظل هما سبب حقيقى فى تألق الصورة للفتاة التى إرتدت الفستان الأبيض وإيشارب أبيض ليظهر بوضوح وقوة جدائل شعرها الرقيقة على بشرتها الناعمة ويتضاد مع الجراب بالأخضر الداكن مصنوع بقماش ثقيل، وأشبه بعالم الأسرار والغموض والمفاجآت، وهو أشبه بعالم المسرح الجميل الذى لا يفضح أسراره دفعة واحدة وإنهما يعتمد دائما على التشويق والإثارة للذهن والمتعة البناءة، إنه عالم جميل وإن بدت براءته وعفويته، إلا أنك لا تأمن صدماته وقسوته.





صبحى السيد

انقذوا هذا الكيان.. وصل خط البؤس

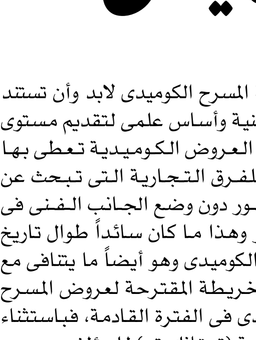
رياض الخولى خرب المسرح الكوميدى

منذ توليه رئاسة البيت الفنى للمسرح قبل عامين لايترك د. أشرف زكى فرصة إلا ويعلن أنه بصدد ترتيب البيت من الداخل لمحاولة استعادة الجمهور مرة أخرى بعد أن انصرف عن المسرح، وأنه يتخذ الخطوات اللازمة لإعادة المسرح إلى المواجهة.. وعلى الرغم من تحقيقه بالفعل لجزء من تصوراته التى كان قد طرحها لأكثر من مرة إلا أن هناك العديد من علامات الاستفهام التى تحيط بهذه الخطوات ولاتوجد لها إجابات مقنعة لدى د.أشرف، ولعل أبرز علامات الاستفهام هذه ما يتعلق بالمسرح الكوميدى، الذى يديره الفنان رياض الخولى منذ عام 2001 وحتى الآن، أى منذ ما يقرب من ست سنوات دون أن يحقق هذا المسرح أى إنجاز يذكر سواء على المستوى الجماهيرى أو النقدى..

ففرقة المسرح الكوميدى هى واحدة من أهم الفرق المسرحية بمسرح الدولة وأكثر فرق البيت الفنى للمسرح جذباً للجماهير على مدار تاريخها، وإذا نظرنا لتجربة المخرج عصام السيد فى إدارة هذا المسرح فى الفترة السابقة للفنان رياض الخولى، أى من 1995 وحتى 2001، سنجد أن فرقة المسرح الكوميدى قد قدمت العديد من المسرحيات الناجحة جماهيرياً أو نقدياً مثل (مساء الخير يا مصر، البخيل، مولد سيدى المرعب، اللهم اجعله خير.. وأخيراً رصاصة فى القلب..) التى حققت أعلى إيرادات مسرحية فى عام 2000 على مستوى فرق القطاع العام. كما شارك المسرح الكوميدى فى هذه الفترة فى العديد من المهرجانات الدولية وقام بإصدار مجموعة من الكتب المسرحية المهمة لعل أبرزها كان نصين مجهولين لبيرم التونسى.

هذا هو حال فرقة المسرح الكوميدى الذى اختلف كثيراً- بالطبع- إلى الأسوأ منذ تولى الفنان رياض الخولى مسئولية إدارته، وليس أدل على ذلك من عدد العروض التى تم تقديمها على مدار تلك الفترة والإيرادات التى تم تحقيقها بالمقارنة ببقية عروض البيت الفنى للمسرح، ففى الموسم المسرحى 2002، 2003 لم يقدم المسرح الكوميدى سوى عرض مسرحى واحد هو"خايف أقول اللى فى قلبى" والذى عرض 56 ليلة عرض وحقق 58129 جنيهاً، وذلك فى مقابل ستة عروض للمسرح القومى، وثلاثة للحديث، وتسعة للطليعة، وسبعة للشباب، وثلاثة لمسرح الغد، وفى الموسم المسرحى2003 – 2004 قدم المسرح الكوميدى عرضين هما (صعلوك يربح المليون) والذى عرض 41 ليلة عرض حقق فيها 28192 جنيهاً، وعرض (اللعبة المجنونة) والذى عرض 30 ليلة عرض حقق فيها 31085 جنيهاً وذلك فى مقابل خمسة عروض للقومى، أربعة للحديث، ستة للطليعة، سبعة للشباب، وثلاثة للغد...





■ رياض الخولى

أما الموسم المسرحى 2004 – 2005 فكان الأسوأ فى تاريخ المسرح الكوميدى حيث لم يقدم المسرح سوى عرض واحد فقط هو «الموضوع كبير قوى» والذى عرض 46 ليلة عرض حقق فيها 53734 جنيهاً، فى مقابل تسعة عروض للقومى وخمسة للحديث، وخمسة للطليعة، وأربعة للشباب وثلاثة للغد .

هذا بالنسبة للغة الأرقام أما إذا اتجهنا للمقالات والمتابعات النقدية لهذه العروض فلن نجد الأمر أفضل حالاً، فقد أجمع معظم النقاد على تراجع مستوى عروض المسرح الكوميدى وتدنيها فى تلك الفترة عن أى فترة أخرى فى تاريخه.

ومنذ عام 2005 وحتى كتابة هذه السطور لم يعرض على خشبة المسرح الكوميدى سوى مسرحيتين هما (معقولة مفيش مشاكل) و(البهلوانات) التى تمت إعادتها لأكثر من موسم على الرغم من عدم تحقيقها النجاح الكافى الذى يتطلبه إعادة أى عرض، ولكن الإعادة كان لها سبب آخر يتعلق بفشل الإدارة فى تنفيذ عدد من المشروعات التى كانت مطروحة لتقدم على المسرح منها على سبيل المثال:"فى بيتنا شبح" للمؤلف لينين الرملى والمخرج عصام السيد ومسرحية" المواطن مهرى"للمؤلف وليد يوسف والمخرج حسن عبدالسلام واللذين كانا قد عقدا جلسات للعمل والبروفات الأولية لكل منهما لكنهما حتى كتابة هذه السطور لم يخرجا للنور فتم اللجوء لعرض سابق هو البهلوانات حتى لا تصبح الفرقة بلا عروض على مدار العام.

إن فرقة المسرح الكوميدى لابد وأن تستند لرؤية فنية وأساس علمى لتقديم مستوى راق من العروض الكوميدية تعطى بها مثالاً للفرق التجارية التى تبحث عن الجمهور دون وضع الجانب الفنى فى الاعتبار وهذا ما كان سائداً طوال تاريخ المسرح الكوميدى وهو أيضاً ما يتنافى مع شكل الخريطة المقترحة لعروض المسرح الكوميدى فى الفترة القادمة، فباستثناء مسرحية (تيتانك تو) للمؤلف محمود الطوخى والمخرج هشام عطوة؛ سنجد المسرح الكوميدى قد قرر الاستعانة فى عرضين آخرين بالراقصة فيفى عبده والممثل الكوميدى محمد نجم، وهما من نجوم القطاع الخاص.. فهل أصبح المنطق الآن أن نستعين بنجوم القطاع الخاص بتركيبته التجارية الرخيصة من أجل تقديم عروض بمسرح الدولة.. خاصة وأن محمد نجم أو فيفى عبده لم يعودا من نجوم الشباك فى المسرح، وليس أدل على ذلك من مسرحية فيفى عبده الأخيرة (إدلعى يا دوسة) التى لم تحقق إيرادات تذكر، وفشل منتجها فى مدها لأكثر من موسم كذلك لم يعد الإقبال على عروض محمد نجم كما كان قبل ذلك فى التسعينيات، أى أنه لا توجد أى مميزات فى الاستعانة بهما سواء على المستوى الفنى أو الجماهيرى..

جميع المؤشرات تشير إلى أن حال المسرح الكوميدى لم يعد بخير، وهذا أمر يتطلب من الدكتور أشرف زكى سرعة اتخاذ إجراءات حاسمة وإعادة النظر فى أحوال الفرقة ومستوى أدائها حتى لا يصبح حالها أسوأ مما هو عليه.

■ محمد عبد الجليل

بعد موافقة وزير الثقافة



أسماء شهداء بنى سويف على قاعات المسارح

وافق الفنان فاروق حسنى- وزير الثقافة- على إطلاق أسماء شهداء حريق مسرح قصر ثقافة بنى سويف على بعض قاعات ومسارح المواقع الثقافية التابعة لهيئة قصور الثقافة.

وأكد الدكتور أحمد نوار- رئيس الهيئة- أن افتتاح هذه القاعات سوف يبدأ فى الخامس من سبتمبر 2007 ويستمر حتى موعد الذكرى الثالثة عام 2008 ويصاحب ذلك الاحتفاء باسم كل شهيد مع افتتاح القاعة التى سيطلق عليها اسمه طبقا لبرنامج زمنى تم الانتهاء من إعداده وقد تم تخصيص هذه القاعات على النحو التالى:

اسم الراحل نزار سمك قصر ثقافة روض الفرج، علاء المصرى قصر ثقافة بهتيم، مؤمن عبده قصر ثقافة الأنفوشى، د. صالح سعد بيت ثقافة منشأة ناصر، حسن عبده قصر ثقافة البدرشين، ياسر ياسين قصر ثقافة بقلى بالأسكندرية، بهائى الميرغنى قصر ثقافة المنيا، د. مدحت أبو بكر قصر ثقافة 6أكتوبر، حسنى أبو جويلة قصر ثقافة زفتى، حازم شحاته قصر ثقافة شبرا الخيمة، عبدالله محمد بيت ثقافة فيصل، سامية جمال بيت ثقافة الجمرك. أما شهداء الصحافة أحمد عبدالحميد وإبراهيم الدسوقى قصر ثقافة 15مايو، شهداء أكاديمية الفنون د. محسن مصيلحى شادى الوسيمى ومحمد شوقى ومحمد مصطفى حافظ قصر ثقافة الجيزة، وفى بورسعيد تم تخصيص قاعات بقصر ثقافة النصر لأسماء محمد السيد، ومحمد السيد أيوب وياسمين نبيل، وفى بنى سويف ببيتى ثقافة إهناسيا والفشن.

شهداء المحافظة أحمد عزت وأحمد على سليمان وأحمد الفيومى وحسن أبوالنصر ومازن قرنى ومحمد أحمد حسنى ونصر حسن جودة، وفى قصر ثقافة الفيوم وبيوت ثقافة طامية وسنورس تم تخصيص قاعات لأسماء الشهداء صلاح حامد، أحمد محمد جودة، محمد أحمد إبراهيم، أشرف جابر سعيد، أميرة حسن، أيمن محمد الجندى، خالد طه محمود، رائد محمد نجيب، رشا محمد ربيع، سيد رجب سعيد، سيد معوض عثمان، محمد رجب، محمد صلاح حامد، محمد على منصور، محمد يحيى صلاح، هانم حافظ، هناء عطوة، محمد أشرف حسن، أسماء محمد السيد، أحمد أبوالقاسم، ربيع ربيع محمد وأشرف محمد محمد .

■ نزار سمك

■ هناء عطوة

كذلك تستعد الهيئة لإصدار طبعة ثانية من كتاب عطر الأحباب، بعد إضافة كتابات جديدة إليه، مع طبع C.D يتضمن فيلماً تسجيلياً عن الشهداء.

وفى الاتجاه نفسه بدأت الادارة العامة للمسرح بالهيئة فى الأعداد لإقامة عدد من الفعاليات لإحياء الذكرى الثانية لرحيل شهداء المسرح فى سبتمبر القادم .

■ عادل حسان

الفنان السورى- مولود داوب- مخرج اللص الشريف:

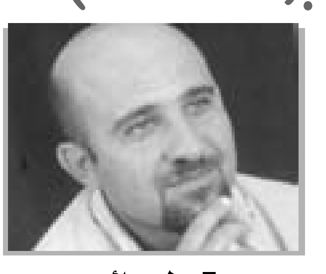


كتاب المسرح الكبار يكتبون لأنفسهم!!

على خشبة مسرح القبانى بسوريا قدم العرض المسرحى «اللص الشريف» للكاتب الإيطالى داريوفو والإخراج لمولود داؤب، بعد حصول العرض على عدة جوائز فى التمثيل والإخراج بعدد من المهرجانات، منها مهرجان الهواة الأول الذى تنظمه شركة العين الثالثة للإنتاج الفنى بدمشق الذى فازت فيه الممثلة إيناس ذريق بجائزة أفضل ممثلة، وجائزة أفضل إخراج لمولود داؤب، والتمثيل الأولى لندى قطريب (وفى مهرجان الشباب المسرحى بالحسكة فازت ذريق أيضا بأفضل ممثلة ثانية وفاز الصباغ بأفضل ممثل ثان).

«اللص الشريف» تدور فى قالب كوميدى مع التعرض لخبايا العلاقات الزوجية، ويشارك بالتمثيل فيها كل من نضال جوهر، ندى قطريب، إيناس ذريق، دولا قطريب بالاشتراك مع فادى الصباغ وفؤاد كعيد.

وعن تجربة المشاركة فى أكثر من مهرجان مسرحى بعدة مدن مختلفة وتأثير هذا الأمر على طبيعة العرض والتغيرات التى قد تطرأ على العمل حسب طبيعة المكان والجمهور، يؤكد المخرج مولود داؤب «لمسرحنا» أن تغيير مكان العرض يؤثر عليه فى أمرين، الأول فيما يرتبط بالجمهور ومستوى ثقافته وعلاقته بفن المسرح، والثانى هو تغير خشبة العرض بالإضافة إلى أن تكرار العرض يصل بالممثلين إلى درجة عالية من الأداء بعيدا عن الرتابة بعد امتلاك الممثل لأدواته، وفى كل الأحوال فأنا دائماً ما أسعى لإضافة عدة لمسات على العرض عند تكرار عرضه فى عناصره المختلفة كالإضاءة والحركة والحوار

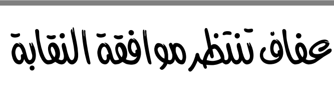


■ مولود داؤب

دون الاقتراب من أسلوبى الإخراجى فى العرض مع محاولة الحفاظ على الروح الواحدة لكل العروض، فمثلاً فى مهرجان الحسكة قمت بتغيير نهاية المسرحية نتيجة للنضوج الفكرى الذى وصلت إليه مع باقى فريق العمل بالعرض.

وحول طبيعة النصوص التى يختارها مولود، يشير لحقيقة عدم تقيده باختيارات محددة خاصة وأن الأفكار بشكل عام لا يمكن أن ترتبط ببيئة محددة والأهم هو طريقة عرضها للمتلقى، وعلى الرغم من وجود كتاب مسرح عرب أثروا المكتبة العربية بنصوص مهمة ولكن معظمهم يكتبون لأنفسهم متجاهلين المتغيرات التكنولوجية المخيفة التى انعكست على الجيل الحالى، ولابد من الاهتمام بالطاقات الشابة التى تكتب للمسرح دون الفوز بأى فرصة للظهور والاعتراف بهم.

■ شادى أبوشادى



عفاف تنتظر موافقة النقابة

حصلت الممثلة الشابة عفاف صلاح على شهادة دورة الدراسات الحرة فى التمثيل من المعهد العالي للفنون المسرحية.. عفاف تنتظر المشاركة في عدد من الأعمال المسرحية. وتنتظر أيضا الرد على شكواها مع مجموعة من زملائها – لنقابة المهن التمثيلية، للحصول على تصاريح عمل تسمح لهم بممارسة المهنة.

■ عفاف صلاح

نهر الإبداع المسرحى

■ د. أحمد نوار

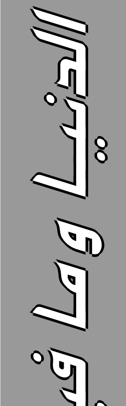
كانت «مسرحنا» الجريدة حلما، وها هو يتحقق ويولد فتياً نابضاً بالحياة ليعكس حيوية ما يدور فى المشهد المسرحى فى مصر، هكذا أشاع صدور «مسرحنا» البهجة والأمل فى نفوس المسرحيين، وقد لمست مجموعة من ردود الأفعال كانت جميعها تدفع «مسرحنا» خطوات للأمام، نعم هى جريدة مشاغبة، لكنه الشغب الذى يحتفى بالعلم، ويقدم لغة شابة تسعى إلى طرح مجموعة من الرؤى والأفكار الجديدة التى تتواكب مع ما يدور فى العالم من تصورات حرة، تتيح للفن الفرصة كاملة لأن يجرب ويتجاوز الثابت ، والمستقر، وقد يرى البعض فى لغة بعض المقالات حدة، لكنها فورة العطشى للكتابة دون ابتذال، ودون تجاوز لتقاليد المهنة.

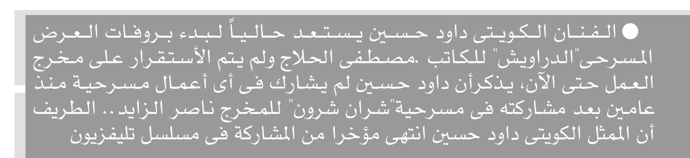
قرأت الجريدة صفحة صفحة، وكلما تعمقت فى قراءتها ازددت يقيناً أننا أمام عمل جاد لابد من الوقوف بجانبه ودعمه، ولذا أناشد كل مهتم بفن المسرح أن يعتبر «مسرحنا» بيته الذى يحتضن رؤاه وأحلامه، فقد كان العدد الأول عاكساً للتوجهات التى تؤمن بتحاور جميع الأجيال، فقد ضمت كبار الكتاب وشبابهم، فضلاً عن التنوع الذى يسعى لمتابعة العروض المسرحية بالتحليل والنقد، إضافة إلى المقالات والتغطيات والحوارات... الخ.

إن جريدة مسرحنا تسعى – كما رأيت – لتطوير تصوراتنا عن الكتابة عموماً، وعن الكتابة عن المسرح (أبو الفنون) بشكل خاص فالمسرح قرين الحياة نفسها بحيويتها وتدفقها، بساطتها وتعقيدها، إنه المرآة التى تعكس كل تباينات وأطياف البشر والمجتمعات، وقد أثبتت (مسرحنا) عبر تناولها لموضوعاتها أنها شديدة الانتباه والوعى لذلك التنوع الثرى، فلم تلتزم أسلوباً واحداً فى الكتابة، بل تعددت فيها الأساليب، ما بين تناول صحفى خفيف يراعى قارئاً بعينه، وموضوعاً بعينه، وبين تناول رصين وعميق لظواهر وعناصر مسرحية تحتاج إلى التعمق والعلمية فى تناولها وتتوجه إلى قارئ مختلف..

ولهذا أقول إن عددها الأول قد نجح فى أن يقدم (خلطة صحفية) جيدة، من شأنها أن تلبى حاجات مختلفة لدى القارئ، أياً كانت ثقافته.

وفى النهاية لا يسعنى إلاّ أن أشد على أيدى محرريها، وأتمنى لهم دوام التوفيق والنجاح.





الدنيا وما فيها

● الفنان الكويتى داود حسين يستعد حالياً لبدء بروفات العرض المسرحى"الدراويش" للكاتب .مصطفى الحلاج ولم يتم الأستقرار على مخرج العمل حتى الآن، يذكرأن داود حسين لم يشارك فى أى أعمال مسرحية منذ عامين بعد مشاركته فى مسرحية"شران شرون" للمخرج ناصر الزايد.. الطريف أن الممثل الكويتى داود حسين انتهى مؤخرا من المشاركة فى مسلسل تليفزيون

الحب والسيف على مسرح روض الفرج

قدمت فرقة روض الفرج المسرحية على مسرح قصر ثقافة روض الفرج مسرحية "الحب والسيف" تأليف عبدالعزيز عبدالظاهر، ديكور وملابس د. محمود سامى، موسيقى وألحان طه راشد، إخراج محمد الشبراوى، وتحت رعاية إجلال هاشم رئيس إقليم القاهرة الكبرى، وأحمد زحام مدير عام ثقافة القاهرة .

شارك فى هذا العرض بالأداء التمثيلى إسماعيل شعراوى فى دور"الداخل"، زكريا جادو فى دور كبير الحرس، ندى سلامة فى دور"مى" سارة زيتون فى دور عزيز، أسامة محمود فى دور الزناتى، أحمد صبرى فى دور «ونس إيمان » نافع فى دور سعدى، محمد حسن فى دور"السلطان" ...... وغيرهم .

وتناول العرض الصراع بين الهلالية والزناتى فى أرض تونس، كاشفاً من خلال هذا الحدث حماقة ولا معقولية الكثير من الصراعات العربية التى لايجنى من ورائها أحد سوى الدمار، وهذا ما كشف فى النهاية عن آلاف الضحايا وضياع الحب بين يونس وعزيزة .

زكى فى الوزارة نسخة معدلة من معالى الوزير

«زكى العجيب».. أستاذ جامعى لمادة الاقتصاد والعلوم السياسية يحب وطنه جدًا وفجأة وعلى غير المتوقع وبالخطأ يتم إسناد وزارة الشباب والرياضة إليه ليتولى مسئوليتها ولكن كرسى السلطة يحوله من مواطن صالح عاشق لوطنه إلى وزير فاسد..

هذه هى الشخصية التى سيعود بها الفنان «حسين فهمى» إلى خشبة المسرح بعد تجربته الأخيرة مع «البكوات» وعودته مصحوبة أيضًا بالثنائى المسرحى «لينين الرملى – مؤلفًا» و «عصام السيد – مخرجًا»

وقد اختار الرملى للمسرحية اسم «زكى فى الوزارة» وفكرتها الأساسية قريبة الشبه من فكرة فيلم «معالى الوزير» الذى قدمه للسينما الكاتب «وحيد حامد» وأخرجه «سمير سيف» وقام ببطولته النجم الراحل «أحمد زكى».

فى هذا العمل يتأكد الاقتباس من فيلم وحيد حامد فى عدة أحداث مشتركة مثل اختلاط الواقع الذى يعيشه «زكى» بالأحلام والكوابيس وأيضًا علاقته بأسرته وغير ذلك من الأحداث المتشابهة وبعيدًا عن فكرة الاقتباس أو التأثر فإن المسرحية تنتمى للمسرح السياسى الكوميدى الفانتازى فالمؤلف يحاول طرح عدة مشاهد متعلقة بالوضع السياسي في مصر بأشكال مختلفة يقول «حسين فهمى» إن المسرحية ستعرض بعد انتهاء شهر رمضان القادم وعن تفاصيل المسرحية يوضح فهمى أنها تقدم فى ستة مشاهد تجمع بين الواقعى والمتخيل، وأن الدور الذى يقدمه فى العرض ثرى ومركب ويمر بعدة مراحل متعددة.





■ حسين فهمى

■ الممثل الشاب- مصطفى الدوكى- يقوم حاليا بأداء دور البطولة فى مسرحية «السندباد» التى تقدمها فرقة أطفال قصر ثقافة الفيوم من تأليف منتصر ثابت والديكور لشمس الدين حسين، موسيقى وألحان إيهاب حمدى والإخراج لمحمد حجاج، والدوكى شارك مؤخرا بالتمثيل فى العرض المسرحى «آخر الشارع» والذى قدم على مقهى القللى بالفيوم.

سميحة أيوب لا تعرف شيئًا عن مهرجان سعد الدين وهبه..!!

على الرغم من الارتباط الوثيق فيما بين «مهرجان سعدالدين وهبة» الذى ينظمه النادى الثقافى بالمعادى سنويا والفنانة القديرة «سميحة أيوب» باعتبارات المهرجان لمسة وفاء وتخليد لاسم زوجها الكاتب الراحل «سعد الدين وهبة» فقد أكدت «لمسرحنا» عدم معرفتها بأى معلومات خاصة بالمهرجان وقالت إن علاقتها بالمهرجان تقتصر على دعوة منظمة لها لحضور حفل الافتتاح.

يأتى هذا فى الوقت الذى بدأت فيه مراحل الاعداد لافتتاح فعاليات الدورة الجديدة للمهرجان بعد توقفه العام الماضى لأسباب كثيرة أهمها وكما يشير «أشرف أبوجليل – المسئول التنفيذى عن المهرجان»، الاسباب النفسية التى ترتبت على حادث قصر بنى سويف فى 2005 وهو ما أدى إلى عدم إقامة المهرجان فى موعده...



■ سميحة أيوب

■ سعد الدين وهبة

يذكر أن صندوق التنمية الثقافية قرر صرف خمسة الآف جنيه بعد موافقة مديره – أيمن عبدالمنعم – على دعم مهرجان سعدالدين وهبة.

ومن جانب آخر مازالت العقبات تقف حائلاً أمام استكمال مشروع انشاء قاعة عرض مسرحى باسم سعدالدين وهبة بالمعادى فى دعوة تبناها مسئولو المهرجان والتى تصل تكاليف انشائها إلى مائة الف جنيه ولم يتم توفير سوى 12 ألف جنيه فقط لا غير وهى عبارة عن تبرعات من عدد من الفنانين والكتاب منهم سميحة أيوب ومحفوظ عبدالرحمن وحمدين صباحى وفريد زهران ورفعت سيد أحمد وصلاح فضل وآخرون.

■ عفت بركات

المخرجون القادمون جمعوا بين على سالم وسعد الله ونوس:

خمسة عروض لمشاريع التخرج على خشبة القومى

على خشبة المسرح القومى انتهى طلاب قسم الإخراج بالدراسات العليا بمعهد الفنون المسرحية مؤخرا من تقديم عروض مشاريع التخرج لهذا العام والتى وصلت خمسة عروض مسرحية بدأت بتقديم باسم قناوى لنص على سالم عفاريت مصر الجديدةً، من تمثيل نادر فرنسيس ونهى العزبى ورامى الطنبارى، ومن إخراج بشير العجمى، العرض الثانى كان «مأساة بائع الدبس الفقير» للكاتب الراحل سعد الله ونوس، بإشراف الدكتور هانى مطاوع تمثيل محمد عبدالتواب ونادر فرنسيس، كما تم تقديم «الأخوة كرامازوق» لديستويفسكى من إخراج خالد العيسوى والإشراف للدكتور سناء شافع ، تمثيل محمد إكرام وأيمن بشاى ورفيق القاضى و هدى عبد العزيز ومى عبدالرازق وبمشاركة مجموعة من الأطفال و الموسيقى لأحمد حسن وديكور مى حامد، وللكاتب صلاح عبدالسيد قدمت امينة سالم نص «الأرشفجى» بطولة عادل أنور وتامر ضيائى وديكور بسنت عبدالحميد والتأليف الموسيقى للدكتور طارق مهران ، بإشراف د. نبيل منيب واختتمت عروض مشاريع الدراسات العليا بمسرحية «الصراع » لعبدالله شنو ن من سلطنة عمان من تمثيل هايدى عبدالخالق ومحمد عبدالنبى.

تغريبة مصرية... وعودة للمسرح الغنائى

المخرج عبدالرحمن الشافعى يستأنف بروفات عرضه المسرحى الجديد «تغريبة مصرية» والمنتظر تقديمه ضمن احتفالات الهيئة العامة لقصور الثقافة بشهر رمضان القادم، سرادق السيدة زينب. العرض من تأليف محمد أبوالعلا السلامونى، وتمثيل أحمد ماهر، مصطفى حشيش، عبد الله مراد، والمطربة الشعبية فاطمة سرحان ولم يستقر المخرج على بطلته بعد.

من المعروف أن عبد الرحمن الشافعى قدم هذا النص من قبل بعنوان «ست الحسن» وعن سبب تقديمه مجددًا يقول: قدمت هذا العمل منذ (20) عامًا، وأراه صالحًا لأن يقدم فى كل وقت، حيث تقوم فكرته على استلهام البطل الشعبى فى مواجهة حالة فقدان الهوية التى يمر بها مجتمعنا منذ فترة ليست بالقليلة وقد رأيت أن أقدم هذه الفكرة برؤية جديدة، مستلهمًا بطلاً من نوع مختلف، من عموم الناس... وهو – أيضًا – أحد شخصيات السيرة الهلالية التى يستلهمها النص.

والعرض كما يقول الشافعى من نوعية العروض الدرامية الغنائية.

فوزية ملكة جمال مصر تبدأ مع (سندريلا)

رغم حصولها على لقب ملكة جمال مصر عام 2006 إلا أنها رفضت أن تظل أسيرة لهذه اللقب وحاولت أن تتجاوزه لتجعل الجمهور يتعرف عليها فى شكل جديد... هى فوزية ملكة جمال مصر السابقة والتى قررت أن تخوض مجال التمثيل لأول مرة من خلال العرض المسرحى (سندريللا) الذى يقدمه المسرح القومى للطفل فى أول عروضه الموسم المسرحى الصيفى يشارك فوزية البطولة عضو فريق واما الغنائى أحمد الشامى وأيضاً يوسف داود، كريمة مختار، حمدى عباس وإيمان سيد ، المسرحية تأليف أحمد عبدالرازق وإخراج بتول عرفة...

وعن هذه التجربة تقول فوزية: جاء ترشيحى لهذه المسرحية عن طريق مصمم الاستعراضات د. عاطف عوض وهو فى نفس الوقت مدير المسرح القومى للطفل ... ولقد تحمست جداً لهذه التجربة وقبلت المشاركة فيها لعدة أسباب أهمها أننى أحب الزطفال جداً وأتمنى أن أقدم لهم أى عمل منذ فترة وأيضاً زحب قصة الأميرة سندريللا منذ كنت صغيرة بالإضافة لذلك فأنا مطمئنة جداً لفريق العمل كله بدءا من المخرجة بتول عرفة و أحمد الشامى مروراً بجميع الفنانين المشاركين فى المسرحية وهم من الذين يتشرف أى فنان بالعمل معهم.

وعن استعدادها لهذه المسرحية تقول فوزية.. لقد تلقيت دورة تدريبية فى التمثيل فى ورشة د. محمد عبدالهادى كما أستعد أيضاً للقيام بتدريبات مختلفة مع د. عاطف عوض على استعراضات المسرحية... يعتبر الوقوف على خشبةالمسرح من التحديات التى يمكن أن تقابل أى فنان فى مشواره الفنى حيث يتطلب المسرح إمكانيات كثيرة قد لايتطلبها العمل فى التليفزيون أو السينما وعن ذلك تقول ملكة جمال مصر أنا سعيدة بهذه التجربة وعلى استعداد لقبول تحدى الوقوف على المسرح لأول مرة على الرغم من قلقى الشديد... إلا أننى أحب التجربة و متمسكة بها وأحاول أن أبذل فيها مجهوداً كبيراً أتمنى أن ينال إعجاب الجمهور لتكون بدايتى بداية قوية فى عالم التمثيل.



فوزية

رشحوها فى أعمال مسرحية لا تعلم عنها شيئًا

ليلى علوى : ماعنديش وقت للمسرح برغم تشوقى إليه!!

من فترة لأخرى نقرأ أخبارًا تؤكد عودة النجمة ليلى علوى إلى المسرح وبالتحديد مسرح الدولة فمنذ حوالى عام تقريبًا أعلن مدير المسرح القومى شريف عبد اللطيف أن النجمة ليلى علوى ستقوم ببطولة مسرحية «الليلة الثانية عشر» لوليم شكسبير، إعداد رفيق الصبان وإخراج هانى مطاوع وقال إنه بمجرد انتهاء ليلى علوى من تصوير مسلسلها (نور الصباح) سوف توجد داخل المسرح القومى لإجراء البروفات وهذا ما أكده أيضًا المخرج ، ولكن هذا لم يحدث ..

وأخيرًا سمعنا عن ترشيح ليلى علوى وموافقتها على بطولة مسرحية «ترويض النمرة» التى تغير اسمها إلى «ترويض » كما أكد خبر آخر أن ليلى ستخوض تجربة مسرحية القطاع الخاص، يخرجها سمير العصفورى من إنتاج عمادالباشا..

سألناها عن كل هذه الأخبار فقالت ليلى علوى لا أعلم شيئًا عنها وكل ما أعرفه يصلنى من خلال الصحف مثلكم تمامًا، ثم إننى مشغولة جدًا بعدة أعمال سينمائية فى الفترة القادمة، ولدى برنامج سفر لأكثر من مهرجان دولى سينمائى، كما أقوم بالتحضير لمسلسل، وبالتالى لايوجد لدى وقت للمسرح.. تعبت جدًا بهذه الترشيحات ومتشوقة جدًا جدًا للوقوف على خشبة المسرح.

جمال عبد الناصر

«مواعيد» يدعم مشاركة أربعة عروض عربية فى فعاليات 2007

فازت أربعة عروض مسرحية بدعم برنامج «مواعيد» الذى تخصصه مؤسسة المورد الثقافية لتمويل مشاركة الفرق فى الفعاليات الثقافية داخل المنطقة العربية.

العروض الفائزة بالدعم خلال الفترة من يوليو حتى أول ديسمبر 2007 هى «بوابة فاطمة» لروجيه عساف « لبنان» للمشاركة فى مهرجان الجزائر للمسرح المتعدف و« أحمر قان» – إى إم آرت ستوديو للمشاركة فى متلقى بيروت ادولى للرقص فى بيروت ثم عمان، «خمسون» لفاضل الجعايبى– فاميليا للإنتاج فى تونس،– للمشاركة فى فعاليات «لأننا نحب لبنان» والعرض الموسيقى «رحلة سحر» لأنور إبراهيم من تونس للمشاركة فى « لأننا نحب لبنان».

محمود درويش مع نساء الجريتلى

المخرج حسن الجريتلى يجري بروفات العرض المسرحى «نساء طرواديات» وقد تم إعداد النص عن بعض الأعمال المسرحية اليونانية كما قام المخرج بعمل جلسات خاصة مع الشاعر «محمود درويش» وذلك للمشاركة فى الإعداد من خلال رؤية خاصة لأشعار الشاعر الكبير.

ويشترك فى العرض بعض ممثلى الورشة ومنهم: زين محمود، فاطمة عادل، محمد إسماعيل، ومن المنتظر أن يتفق المخرج مع الفنان «سوسن بدر» للقيام ببطولة العرض الذى تنتجه منظمة **Side** السويدية التي تهتم بالتعاون الثقافى مع كثير من الفرق المسرحية المصرية، ومن المعروف أن آخر العروض التى قدمتها فرقة الورشة عرض (حلاوة الدنيا) والذى شارك فى مهرجان البحر الأبيض المتوسط **2005**، وسيتم عرض (نساء طرواديات) فى نهاية العام **2008**.

محمود مختار



مجاهد يستعد لأول مهرجان قومى لمسرح الطفل ويؤسس فرقة جديدة لخيال الظل

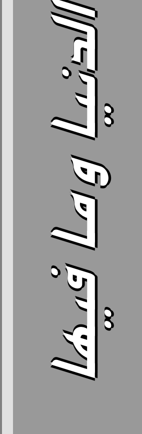
د. أحمد مجاهد مدير المركز القومى لثقافة الطفل يستعد لافتتاح فعاليات المهرجان القومى الأول رئيس لمسرح الطفل، الذى يهدف لإنعاش الحركة المسرحية للطفل ولفت الانتباه إليها من خلال تقديم عروض مميزة ومتنوعة تتنافس على جوائز المهرجان التى لم يتم الإعلان عنها بعد.

صرح أحمد مجاهد أن المهرجان سيستضيف العديد من فرق القطاعات الثقافية المختلفة وفرق الهواة والمسرح الحر... وسوف يقام على هامش المهرجان ندوات وحوارات حول مسرح الطفل لطرح وجهات النظر والوصول إلى صيغة أفضل، وسوف يتم هذه الأيام تشكيل ثلاث لجان تنفيذية للإشراف على المهرجان وتنسيقه وهى لجنة إعداد المؤتمرات التى ستناقش الحظة العامة والموضوعات المقترحة للمناقشة خلال الندوات ولجنة المشاهدة التى ستقرر مدى ملاءمة العروض المرشحة وجدتها وكذلك سيقوم باختيار لجنة تحكيم العروض على مدار أيام المهرجان وعلى جانب آخر يقوم د. مجاهد بتأسيس فرقة «خيال ظل» لأول مرة، تابعة للمركز القومى لثقافة الطفل، تتكون الفرقة من رواد الحديقة الثقافية بالسيدة زينب..

وعن رحلة التأسيس يقول د. أحمد مجاهد إنها تتضمن تدريب الأطفال من خلال ورش عمل للعبة خيال الظل، وعن الهدف من تأسيس هذه الفرقة قال: الهدف إحياء التراث الشعبى المسرحى، والتأكيد على أصالته وغرس الانتماء فى وجدان الطفل بشكل غير مباشر، من خلال ربطه بالفنون التراثية التى تقدم فى أشكال حديثة تتعلق بالحاضر. وسوف تبدأ الفرقة عروضها بدءًا من شهر رمضان المقبل.

الأراجوز ..(روح الحياة)

يستعد الممثل ولاعب الأراجوز عادل ماضى لتمثيل دوره فى مسرحية (روح الحياة) تأليف «سعيد حجاج» وإخراج محسن حلمى بطولة أحمد إبراهيم – ليلى جمال – نيرة عارف. عادل شارك من قبل كلاعب أراجوز فى العرض المسرحى (المحاكمة) بطولة أحمد ماهر وليلى جمال وإخراج عباس أحمد.



بعد تأجيل اللجنة..

العروض الفائزة فى المهرجان القومى على خشبة السلام..!!

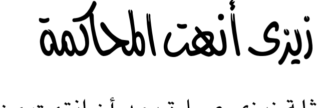
اضطر مسئولو البيت الفنى للمسرح إلى تأجيل افتتاح العرض المسرحى«اللجنة» إلى ما بعد شهر رمضان القادم بسبب عدم استكمال التجهيزات الفنية الخاصة بالعرض المعد عن رواية "صنع الله إبراهيم" وبطولة نور الشريف، داليا البحيرى، إيمان البحردرويش والإخراج لمراد منير.

يذكر أن العرض من الأعمال التى تتميز بالإنتاج الضخم وفى حاجة إلى تجهيزات من نوع خاص لم يتيسر تنفيذها حتى الآن.

من جانب آخر تسبب التأجيل فى إحداث ارتباك فى خطة المسرح الحديث هذا الشهر وهو الأمر الذى سيتسبب فى عدم وجود مسرحيات جاهزة للعرض على خشبة مسرح السلام خلال الفترة القادمة بعد عرض مسرحية "يمامة بيضا" على مسرح الليسيه بالإسكندرية.


نور الشريف

أشرف زكى رئيس البيت الفنى للمسرح، يفكر حالياً فى أكثر من حل لأزمة إضاءة المسرح فى الموسم الصيفى ما بين إعادة أحد العروض القديمة مثل«نساء السعادة» أو«البهلوانات»وربما يستقر الأمر على عرض عدد من العروض الفائزة فى الدورة الثانية للمهرجان القومى خلال الفترة القادمة لمدة ليلتين لكل عرض ومنها «ذاكرة المياه»، «الأكليل والعصفور» ، «القضية **2007**»، «العشرة الطيبة»، «ماتقلقش»، «كاليجولا »، «عنبر رقم **1**» و «راشومون»، وعدد آخر من العروض المتميزة التى شاركت فى المهرجان.



زيزى أنهت المحاكمة

الممثلة زيزى عمارة بعد أن انتهت من عملها فى مسرحية «المحاكمة» تشارك الآن فى بروفات العرض المسرحى «تغريبة مصرية» تأليف محمد أبو العلا السلامونى وإخراج عبد الرحمن الشافعى لفرقة السامر المسرحية.


زيزى عمارة

محمد وضياء تجربة مثيرة للدهشة

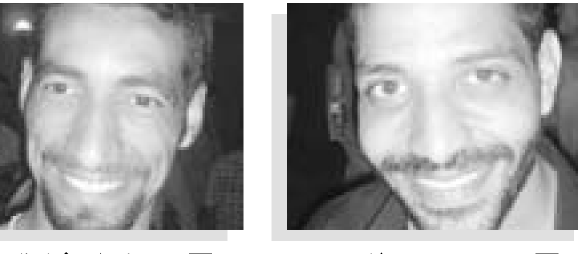
«ضياء شفيق و محمد مصطفى» اسمان مختلفان يمارسان عملاً مشتركًا، اتفقًا عليه منذ (**15**) عامًا، ومن يومها وهما يحققان النجاح معًا .. لعل آخر نجاحاتهما كان فوزهما بجائزة أحسن مصمم استعراضات فى المهرجان القومى للمسرح المصرى الذى عقد مؤخرًا عن عرضهما (عبر رقم **1**) إنتاج مركز الإبداع الفنى التابع لصندوق التنمية الثقافية.

«محمد و ضياء» لايقومان بتصميم الاستعرضات فقط، ولكنهما أيضًا يخرجان عروضهما التى تتميز بدراما الحركة والموسيقى. و عن تجربتها تلك التى قد تثير الدهشة لدى البعض يقول محمد و ضياء : تولدت فكرتنا فى العمل معًا منذ ما يقرب من (**15**) عامًا.

نشأ بيننا نوع من التفاهم والانسجام حول الكثير من الأفكار والرؤى، فقررنا العمل معًا.

ويقول محمد مصطفى قدمنا معًا عددًا لابأس به من التجارب الناجحة من خلال فرق المسرح التابعة للدولة، وكانت البداية الحقيقية لنا مع عرض «شرقيات» الذى شارك فى مهرجان المسرح التجريبى، من إنتاج فرقة مسرح الشباب.

«محمد و ضياء» يقومان الآن بتصميم الرقصات لعدة عروض مسرحية ستعرض فى الموسم الحالى منها «الإسكافى ملكًا» للمخرج خالد جلال للمسرح القومى و « اللجنة» لفرقة المسرح الحديث مع المخرج مراد منير. يقول محمد و ضياء إنهما يسعيان لتكوين فرقة مسرحية خاصة لتقديم عروض موسيقية راقصة. ويؤكدان أن المسرحية فى مصر تفتقد للجماعية.


محمد مصطفى
ضياء شفيق

شادى أبوشادى



● المخرج المسرحى «مجدى عبيد» انتهى مؤخراً من تقديم العرض المسرحى «سيرة شحاته سى اليزل» للمؤلف سمير عبد الباقى لفرقة الغربية القومية، العرض تم تقديمه بساحة قصر الثقافة وليس فى المسرح.. الذى كان مغلقاً بأمر الدفاع المدنى لعدم صلاحيته !

لجنة المسرح.. شاهد ما شافش حاجة!!

أردش ماعندوش فكرة!! وسخسوخ يتحسر.. وزكى مش مغسّل وضامن جنة

حين عنون بهاء طاهر أحد فصول روايته (الحب فى المنفى) بهذا العنوان: (مؤتمر كغيره) كان يقصد أن مؤتمرات كثيرة تعقد ولا شىء يحدث.. لا شىء يتم. فهل تسمح لنا لجنة المسرح التابعة للمجلس الأعلى للثقافة بأن نصفها أيضاً بأنها (لجنة كغيرها) للتعبير عن نفس المعنى؟ خاصة وأنها لجنة استشارية ليس لها صلاحيات أكثر من مجرد تقديم النصح والمشورة هذا، أولاً..

ثانياً: إذا كانت هذه اللجنة قد شكلت من أجل تقديم خدمة (استشارية) للنهوض بالمسرح المصرى وتوجيهه، ألا يكون من الضرورى أن تتفق رؤاها، وتتوحّد استشاراتها حتى يمكن الانتفاع بها فى إصلاح المسرح واسترداد عافيته؟، هل يعقل أن تتناقض آراء هذه اللجنة مع بعضها البعض؟، أن يعلن مقررها أنه لا يعرف شيئاً عن عروض أكبر مسارحنا وهو المسرح القومى؟ ، أن يصرح بعض أعضائها بأنه مادامت هذه اللجنة استشارية فلا تنتظروا منا دوراً؟

ماذا يحدث لو جئنا «بكونسلتو» لعلاج مريض.. ثم اختلفت تشخيصات الأطباء حول حالته وطرق علاجه؟ أين يذهب المريض؟

فى السطور القادمة نتعرف على آراء وإجابات بعض أعضاء هذه اللجنة، والتى تضم فى عضويتها 24 عضواً من كبار رجال المسرح، حول طبيعة دور اللجنة، وبعض ما يثار من أمور أخرى تخص المسرح..

مقرر اللجنة المخرج سعد أردش كانت ردوده مقتضبة جداً على أسئلتنا، فعن دور اللجنة أجاب:

– تقديم استشارات.

– فقط ؟

– ها هو شأن اللجان دائماً.

– ما مسئولية اللجنة عن فشل بعض العروض التى ترشحها لتمثيل مصر فى المهرجانات الدولية؟

– لم يفشل سوى عرض واحد وهو الذى ذهب إلى سوريا (يوم من هذا الزمان) تأليف سعدالله ونوس وإخراج عمرو دوارة وبطولة سهير المرشدى.. ونحن نثق فى آراء الجهة المنتجة.

– ما الذى تقدمه اللجنة للفرق المستقلة؟

– ليس لنا أى علاقة بالفرق المستقلة، ولكن لو طلبوا رأينا سنقدمه لهم.

– يقال إن عروض المسارح الشامية والمغربية تفوقت على عروضنا؟

– كل واحد بياخد على قد جهده.

– ما هو دور اللجنة تجاه المهرجان القومى للمسرح؟

– نحن نتناقش فى الاستراتيجيات مع رئيس البيت الفنى للمسرح، وهو متعاون معنا.. وكتر خير

سعد أردش



■ د. سامح مهران

الدنيا.

– ما رأى اللجنة فى العروض التجارية التى يتبناها المسرح القومى حالياً؟

– ما عنديش فكرة عنها.

– ما رأى اللجنة فى استعانة القومى بنجوم السينما؟

– ما عنديش أى فكرة.

– ألم يحدثك رئيس البيت الفنى وهو عضو اللجنة فى هذا؟

– لأ.

التوجه التجارى ليس عيباً

أما د. سامح مهران فهو يعلم بهذا التوجه ويرحب به، ويرى أن هذا التوجه التجارى ليس عيباً، حيث إن استقطاب نجوم السينما يحقق رواجاً تسويقياً لعروض المسرح القومى نظراً لحب الناس لهؤلاء النجوم. ويحذر مهران من كثرة نقد القومى (حتى لا ينهار).

وعن دور اللجنة الاستشارى قال إنه لا يمكن أن نتحول إلى جهة تنفيذية، لأننا سنصطدم حينها بجهات تنفيذية أخرى.

إذن.. ما هو دور اللجنة؟

– اللجنة أنشأت مهرجان المسرح القومى، وكان هذا مطلباً كبيراً لجموع المسرحيين، ونحن نتابع كل النشاط المسرحى فى مصر.

– إذن فلكم علاقة بالمسارح المستقلة والخاصة؟

– لقد تابعت أنشطة ساقية الصاوى منذ بدايتها، وأعتبر أنها نجحت نجاحاً باهراً.. وأصبحت تستوعب طاقات شبابية هائلة.. كما نتابع أيضا فرق الهواة والفرق المستقلة.. ولا نبخل عليهم بنصائحنا.

حول عرض الشبكة وفشله جماهيرياً وعدم استمراره قال إن العرض لم يفشل، والدليل سفره إلى الجزائر بدعوة من الجزائريين أنفسهم، وعندما عاد كان موسم الامتحانات على الأبواب فتوقف العرض.

اللجنة غير مؤثرة

– ويعترف د. أحمد سخسوخ بأن اللجنة غير مؤثرة فى الحياة المسرحية، ويرجع ذلك لكون رأيها استشارياً غير ملزم، وأنها لا

■ د. أحمد سخسوخ

تستطيع مراقبة تنفيذ توصياتها، ويرفض سخسوخ سياسة إعادة العروض القديمة فى البيت الفنى للمسرح، ويعترض على سياسة الاستعانة بنجوم السينما والتليفزيون للقيام بأدوار البطولة فى المسرح.. لأنها تؤدى إلى بطالة العاملين فى المسرح القومى .. يقول إن هذه السياسة تؤدى إلى بطالة أكثر من 80٪ يتحمل المسرح أجورهم ولا يستفيد منهم، بالإضافة لتحمله أجور النجوم الباهظة. ويتحسر سخسوخ على أيام كانت السينما تتهافت على نجوم المسرح.

وعن مسئولية اللجنة عن فشل بعض العروض التى يتم ترشيحها للمهرجانات الخارجية قال إن هناك أبواباً خلفية لسفر العروض، مثل تلقى دعوات من الخارج، لا تستطيع اللجنة الاعتراض عليها، أما العروض التى ترشحها اللجنة فهى يتم اختيارها بعناية، وقد تتدخل ظروف أخرى تؤدى إلى عدم نجاح بعضها.

وعن عرض الشبكة دافع سخسوخ قائلا: إن العرض يُعد من أفضل العروض التى قدمت هذا الموسم وعدم نجاحه جماهيرياً يعود لأسباب أخرى، ربما لعدم اعتياد الجمهور على مثل هذه النوعية من الأعمال الجادة منذ زمن بعيد.

وعموماً يتفق سخسوخ مع الآراء التى تقول بتراجع المسرح المصرى بالنسبة لما حققه المسرح فى الشام وفى المغرب من تقدم، ويرى أهمية أن نأخذ بالتخطيط العلمى، وأن توفر الدولة الإمكانات اللازمة لتطور مسرحنا، وفى هذا يرى أن هناك عدم عدالة فى توزيع الموارد على الجهات المعنية بالمسرح، ودليله على ذلك وجود فوائض فى صندوق التنمية الثقافية، فى حين أن مشروع حفظ التراث المسرحى مهدد بسبب ضعف الإمكانيات المالية.

معايير دقيقة

وفى حين يطالب د. أحمد سخسوخ وزير الثقافة بتفعيل دور اللجنة واعتبار قراراتها ملزمة، وترى د. هدى وصفى أن المشكلة ليست فى كون التوجيهات ملزمة أم لا، ولكنها فى كون هذه التوصيات جيدة أم لا، فهذا هو المحك، والدليل على ذلك أن قرارات اللجنة التى تقوم باختيار العروض للمهرجانات الدولية ملزمة، فهل يعنى هذا أن كل اختياراتها صائبة، وهنا تشدد د. هدى على وجوب التزام المعايير الدقيقة، والمتعارف عليها دولياً، وأن يكون الاختيار نابعاً من المصلحة العامة، وليس مجاملة أو خضوعاً لابتزاز.

وعن كيفية الاستفادة من الدور الاستشارى للجنة ترى أن هذا يحتاج من أعضاء اللجنة السعى لتفعيل دورها بالود والحوار مع الأطراف الأخرى، حيث يتحمل التنفيذيون وحدهم أعباء الأعمال التى تقدم، من دعم وتنظيم، كما يتحملون وحدهم النقد والهجوم إذا فشلت هذه الأعمال؛ لذا فمن حقهم إهمال توصيات أى لجنة لكونهم المسئولين فى النهاية.

مش مغسّل وضامن جنة

وبينما يرفض د. سخسوخ الاستعانة بنجوم السينما فى المسرح يدافع د. أشرف زكى رئيس البيت الفنى للمسرح عن هذه السياسة رافضاً تصنيف النجوم إلى مسرحيين وسينمائيين، ومع ذلك فهو يرى أن الاستعانة بنجوم السينما والتليفزيون تفيد الفرق المسرحية وتضيف إليها خبرات جديدة.

وعن فشل بعض العروض التى تختارها اللجنة لتمثيل مصر فى المهرجانات الدولية يقول: اللجنة «مش مغسّله وضامنه جنه»، مؤكداً على أن كل العروض التى اختارتها اللجنة هى أفضل العروض.

وعن انتقال الريادة إلى مسارح الشام والمغرب، وهو الرأى الذى يقول به كثيرون الآن، ويتفق معه كثيرون، يقول د. أشرف زكى: مسرحنا يعانى كثيراً من المشكلات، ولكن على الرغم من هذا فقد بدأ يتعافى ويستعيد مكانته السابقة، وسوف يستعيد كامل مكانته ودوره عندما تتحسن أحوال دور العرض المتهالكة، وتتوفر الدعاية الجيدة له..

وينفى د. زكى تلك المقولات التى ترى تأخرنا بالمقارنة ببعض المسارح العربية، ويؤكد على أننا مازلنا فى مرحلة الريادة المسرحية، وهذا ليس رأيه وحده – حسب قوله – حيث تلقى مؤخراً رسالة من الفنان السورى دريد لحام يؤكد فيها اعتزازه بالمسرح المصرى.

وحول موقف اللجنة من تجاهل استشاراتها قال إنه مجرد عضو فى اللجنة وليس رئيساً لها، ولكنه يفعل قراراتها فيما يخص البيت الفنى للمسرح، وأخيراً يناشد د. أشرف وزير الثقافة إعطاء اللجنة مزيداً من الصلاحيات.

■ محمد عبد القادر

المسرح المدرسى بدأ نشاطه الصيفى

تحت شعار"نحن محكومون بالأمل" يجرى حالياً توجيه عام التربية المسرحية، مسابقته السنوية فى الفنون المسرحية، تحت إشراف زيزى حافظ موجه عام التربية المسرحية بوزارة التربية والتعليم، والتى تحدثت عن دور الوزارة فى دعم المسرح قائلة: إن الوزارة تهتم بدعم المسرح المدرسى لإيمانها بدوره التربوى فى رفع المستوى الثقافى والجمالى للطلاب، وذلك عن طريق إقامة مثل هذا المسابقات التى تقام على مستوى الإدارات التعليمية المختلفة، وتقييم العروض المشاركة عن طريق لجنة من كبار المتخصصين فى المسرح، ثم تصعيد العروض الفائزة ليتم التسابق بينهما على مستوى الجمهورية.

وعن المعوقات التى تواجه المسرح المدرسى قالت :

هناك ثلاث مشكلات تواجه هذا المسرح وهى ضعف ميزانيات العروض وعدم تخصيص أوقات كافية ومناسبة لممارسة الأنشطة الفنية والمسرحية، والتدريب عليها، كذلك ندرة الأساتذة المتخصصين فى المسرح وخلو المدارس فهم بنسبة عجز تصل إلى 99٪ وذلك بسبب الأجور الضعيفة التى لا تشجع أى مدرس على الاستمرار فى شغل هذه الوظيفة.



■ زيزى حافظ

وعن رؤيتها لتجاوز هذه المشكلات أشارت زيزى حافظ إلى أهمية مناشدة جميع الهيئات الخاصة والحكومية التعاون مع الوزارة فى دعم الأنشطة الفنية والمسرحية لما لها من أهمية كبيرة فى تربية أبنائنا فكريا وتربويا وجماليا. ويمكن أن يتم ذلك عن طريق الدعم المادى، وإتاحة الوقت والمكان الكافيين والمناسبين لتدريب الطلاب وإكسابهم المهارات المطلوبة، كذلك الاستعانة بالمتخصصين ودعمهم مالياً للاستفادة من خبراتهم

■ مروة سعيد

ونسات مؤمن تضىء ثقافة القناطر

قدمت الفرقة المسرحية لقصر ثقافة القناطر لعرضها المسرحى"ونس الليل" تأليف مؤمن عبده، ديكور أحمد طه، موسيقى وألحان محمد حسن تنفيذ إخراج محمد علام، وإخراج نهال أحمد .

أخذ"ونس الليل" شكلاً طقسياً يحاول من خلاله تخسيد الحلم الذى يدور داخل الإسان على المسرح، والنص يتكون من أربع"ونسات" منفصلة استطاعت نهال أحمد أن تصل بينها بجسور صغيرة يعبرها الرواى ليصل بين الأحداث كما استطاعت أيضا أن تؤكد ذلك من خلال عناصرها الأخرى لتصنيع صورة مدهشة مستغلة كل ساحة العرض بما يجعل الجمهور مشاركا بالتمثيل فى تفاصيل الحلم .

يشارك فى العرض :محمد سلامة، محمد عبدالرشيد، أشرف عبدالجواد، أحمد الملاح، عمرو سعيد، أسامه مصطفى، تغريد عبدالرحمن، زينب إبراهيم، إيمان ابراهيم، حازم كارم، محمد عبدالجود، وإيمان أمين كمساعد إخراج .

ويتم بروفات العرض بقصر ثقافة القناطر تحت رعاية مدير القصر محمد أمين الذى عبر عن سعادته بإصرار المخرجة نهال أحمد على تجميع كل عناصر الفرقة واشتعال حماسهم .



■ مؤمن عبده

د. أشرف زكى:

محمد نجم زى الفل.. لا إسفاف ولا مشاهد خليعة.. دا مسرح الدولة يا جماعة!!

بدأ البيت الفنى للمسرح منذ أيام قليلة تقديم عروض الموسم الصيفى على الرغم من كم المشاكل التى حاصرت هذه الأعمال وأدت إلى توقف بعضها وإلغاء البعض الآخر بشكل نهائى.. د. أشرف زكى رئيس البيت الفنى للمسرح أكد أن تأجيل عدد من العروض المسرحية يعود لأسباب خارجة عن إرادة الجميع وهو ما لا يمنع وجود أعمال أخرى مهمة ستقدم بالتوالى خلال الفترة القادمة.

كم العروض التى أعلنت عنها كرئيس للبيت الفنى للمسرح منذ فترة لتقديمها خلال الموسم الصيفى الحالى، لم يفتتح منها حتى الآن سوى مسرحيتين فقط.. ما السبب؟!

من المفترض أن يبدأ الموسم الصيفى فى منتصف يوليو وهو ما تم بالفعل بافتتاح مسرحية «النمر» للمسرح الكوميدى، على مسرح كوته، كما تم افتتاح مسرحية «يمامة بيضا» لفرقة المسرح الحديث على مسرح ليسيه الحرية بالإسكندرية، وقبل هذا التاريخ كان من المستحيل أن يتم افتتاح عروض أخرى على مسارح القاهرة بسبب انشغالها بفاعليات الدورة الثانية للمهرجان القومى للمسرح المصرى، ومن المتوقع افتتاح باقى العروض قبل بداية شهر أغسطس القادم حتى تأخذ فرصتها فى العرض الجماهيرى قبل بدء فعاليات المهرجان التجريبى فى أول سبتمبر القادم، وأود أن أوضح نقطة مهمة وهى أننا فى البيت الفنى للمسرح نجحنا فى إلغاء كلمة «موسم» فالمسارح مضاءة طوال شهور العام حتى فى وقت الامتحانات، وأعتقد أن كم العروض التى من المفترض أن تعرض خلال هذا الشهر سوف تحقق إقبالاً جماهيريا، مستفيدة من الإقبال الذى شهدته المسارح فى عروض المهرجان القومى المتنوعة مؤخرا..

تتحدث كثيراً عن «الكم» والنجاح الجماهيرى والإيرادات.. فماذا عن «الكيف» فى العروض التى يقدمها مسرح الدولة..؟

لدينا عروض لكبار الكتاب والفنانين منها «الإسكافى ملكاً» للكاتب يسرى الجندى والمخرج خالد جلال، وعرض «اللجنة» عن رواية صنع الله إبراهيم والإخراج لمراد منير والبطولة لنور الشريف وداليا البحيرى، كما نقدم هذا الموسم مسرحية (معدة) عن روايتى «عودة الروح» و«عودة الوعى» لتوفيق الحكيم من إعداد وأشعار جمال بخيت باسم «يمامة بيضا» ويقوم ببطولتها على الحجار وهدى عمار ووضع ألحانها وموسيقاها «عمار الشريعى»، بجانب «قصة حب» وهو العرض الذى يقدمه المخرج هانى مطاوع من تأليف ناظم حكمت، هذا بالإضافة لعدد من الأعمال الناجحة من تراث المسرح، وكلها أعمال كبيرة.

ولكن هذا لا يمنع اختفاء عروض مسرحية تم الإعلان عن تقديمها وتم تأجيلها دون إعلان أى أسباب لذلك حدث ذلك بالفعل مع مسرحية «إفيتا» للنجمة «نبيلة عبيد» والمخرج «سمير العصفورى» وتم تأجيلها نظرا لانشغال أبطالها فى أعمال تليفزيونية، ففضلوا تأجيلها للموسم الشتوى، كما اقترح العصفورى تقديم عمل آخر لنعمان عاشور وهو «مصر الجديدة».

وتوقفت بروفاتها أيضاً.. لماذا؟

كان من المفترض أن يكون هذا العمل ضمن خطة الإنتاج المشترك مع القطاع الخاص بالتعاون مع المنتج محمد فوزى ولكن التأجيل جاء لسببين: أولهما عدم توصلنا لبروتوكول تعاون مع القطاع الخاص بشكل نهائى وكذلك لانشغال بطل العرض الفنان «محمود ياسين» خلال هذه الفترة..

وكيف يمكن تجاوز المعوقات التى تمنع تنفيذ بروتوكول التعاون مع القطاع الخاص؟

الأمر يتطلب دراسة الأوضاع بشكل متأنٍ حتى لا يفشل المشروع ولابد من تنفيذه بما لاً يتعارض مع اللوائح المنظمة لخطة عمل البيت الفنى للمسرح كجهة حكومية لها قوانينها والقواعد المنظمة لأسلوب عملها...

الملفت للنظر فى عدد من العروض المسرحية التى ينتجها البيت الفنى خلال الفترة الأخيرة، إعلانك أن هذه الأعمال تنفذ تحت إشرافك شخصيا ولا تنسب لإحدى الفرق مثل مسرحية «ولاد اللذينه» فما السبب فى ذلك؟

هذه العروض تواجه عددا من المشاكل الإدارية بما يضطرنى لوضعها تحت الإشراف المباشر للإدارة المركزية حتى يتم حل هذه المشاكل ويتم نقلها للمسرح الذى تقدم عليه وهو أمر لا يتعلق بإنتاج المسرحية فالإدارة المركزية ليست جهة إنتاج ولا تملك حق تقديم عرض من إنتاجها ولكنه مجرد إشراف فنى وإدارى حتى لا تتعطل مراحل إنتاج المسرحية.

محمد نجم

هناك اتهام موجه لك بالتدخل فى أعمال بعض مديرى المسارح بالشكل الذى يلغى وجودهم..؟

لا يحدث ذلك على الإطلاق فنحن نتعاون معاً كأسرة واحدة من أجل النهوض بالمسرح ولا مجال «لمركزية الإدارة» إلا فى الحدود التى تضمن نجاح أى عمل وأقول لأى مدير مسرح يرى أننى أدير مسرحه بدلاً منه.. «قدم استقالتك فوراً»..

وهل أنت راضٍ عن أداء إدارة المسرح الكوميدى منذ توليك رئاسة القطاع؟

المسرح الكوميدى سيشهد فى الفترة القادمة حالة من التطور والنشاط فى خطة عروضه سواء فى الموسم الصيفى أو الشتوى وسيقدم عددا من العروض المهمة والجيدة.

ولكن هناك الكثير من التحفظات حول وقوف «محمد نجم» على خشبة مسرح الدولة؟

لا أفهم السر وراء عدم الترحيب بمحمد نجم فى مسرح الدولة، فمن المفترض أن المسرح الكوميدى يقدم العروض الكوميدية لكل طبقات الشعب، فكما يوجد جمهور خاص يتذوق أعمالا مثل: «لير» و«أهلا يا بكوات» و«هاملت»، هناك أيضا الجمهور الذى يطلب نوعية أخرى من المسرحيات الاجتماعية الكوميدية.. وأنا أتساءل هنا كيف نكون كمسرحيين مؤمنين بأنواع مسرحية مثل «الفارس» و«الفودفيل» وعندما نسعى لتقديم هذه الأشكال المسرحية تواجهنا الاتهامات، على الرغم من أن هذه الأعمال تستقبل على المستوى الجماهيرى بشكل جيد، والدليل هو تحقيق مسرحية «النمر» لمحمد نجم لإيرادات وصلت لـ 11 ألف جنيه فى أول ليلة عرض..

وهذا يعنى أن التجربة تلاقى إقبالاً جماهيرياً.

ما أعنيه يتعلق بطبيعة بعض المسرحيات التى قدمها «نجم» من قبل على مسرحه، وبها الكثير من الإسفاف وهو ما لا يليق بمستوى عروض مسرح الدولة؟

أتحدى أن تتضمن مسرحية «النمر» أى مشاهد مسفة أو خليعة أو أى خروج على النص فعندما وقف نجم على خشبة مسرح الدولة كانت لنا شروط خاصة بطبيعة مسرحنا كما أن العرض من تأليف وإخراج فنان من أبناء مسرح الدولة هو «محمد الخولى».. ولا تتضمن أى شىء تخجل منه الأسرة المصرية..

ما مدى التداخل بين منصبك كنقيب للمهن التمثيلية وعملك كرئيس للبيت الفنى للمسرح؟

من المفترض أن يكون عملى فى المنصبين لصالح الفنان وإنصافه فى كل الأحوال وذلك فى حدود ما تسمح به طبيعة العمل للبيت الفنى للمسرح، وأتحدى أن يكون إنصاف أى فنان قد تم على حساب لوائح العمل بالبيت الفنى، وأنا حريص على مراعاة ذلك قدر الإمكان ومدرك جيداً لخطورة أن يطغى أى من المنصبين على الآخر وأتفادى ذلك تماماً...

بما أننا تحدثنا عن بروتوكولات التعاون، فماذا عن مسرح التليفزيون ولماذا تأخر تنفيذ مشروع التعاون المشترك معه؟

سنبدأ الإنتاج المشترك مع مسرح التليفزيون قريباً جداً وجارى حالياً الإعداد لإنهاء خطة العروض التى سوف نقوم بإنتاجها بعد الانتهاء من كل التفاصيل المتعلقة بالمشروع..

محمد عبد الجليل

استراحة

Act Intermission (Interval)

تطلق على الفترة الزمنية القصيرة التى تقع بين فصول المسرحية المعروضة. وفى هذه الأثناء، يتوقف التمثيل تماماً، وتضاء أماكن جلوس النظارة الذين يسمح لهم بمغادرة مقاعدهم إلى قاعات التدخين، أو حجرات الاستراحة والشراب، ثم العودة بعد انتهاء مدة الاستراحة لمتابعة مشاهدة العرض.

وإذا ما عزفت موسيقى بين الفصول، أو قُدِّمت بعض المشاهد الخفيفة، فيمكن القول: هذه موسيقى الاستراحة، وهذا مشهدها.. إلخ..

فورد أوقفت دعمها..و أعضاء الورشة غيروا نشاطهم!

خمسة عشر عاماً من دعم مؤسسة فورد لفرقة الورشة المسرحية التى يديرها المخرج حسن الجريتلى بعدما انهت المؤسسة دعمها لتبدأ الفرقة مرحلة جديدة فى حياتها إذ ترتب على إنهاء الدعم وقف حال أعضائها حسن الجريتلى- قال إن توقف دعم فورد لم يأت فجأة وليس له علاقة بانتهاء فترة وجود هذه المؤسسة فى مصر لكن النظام المعمول به فى الخارج لدعم الفرق المسرحية المستقلة هو دعم مشروع الفرقة وليس الفرقة إلى الأبد وهذا ماحدث مع مؤسسة فورد فالاتفاق بيننا مدته 15 عاماً وقد بنى على شروط هى تنفيذ عدد معين من المشروعات قمنا بتنفيذها مشروعاً إثر مشروع بعد موافقة منهم وهى نفس شروط دعم المراكز الثقافية الأجنبية فى مصر لأى فرقة مسرحية مستقلة ففى الخارج يكون تحويل الفرق المسرحية مرتبطاً بالتنمية الشاملة للمجتمع لهذا يتم إبرام عقود كل 3 سنوات لدعم هذه الفرق من الدولة أو أى جمعية أهلية، تجدد حسب رغبة الجهة الداعمة وطبيعة المشروعات التى تقدمها الفرقة ومدى اتساقها مع أهداف هذه الجهة .

أكد الجريتلى أنه بعد توقف دعم فورد للورشة" لم يكن لديه الإمكانيات المادية لصرف مرتبات شهرية لجميع أعضاء الفرقة كما كان من قبل فلم يكن أمامه سوى بديل آخر لاستثمار كوادر الفرقة وهو أن تولى أعضاؤها مسئولية ورشة عمل من الورش التى تعلن عنها الفرقة كل فى تخصصه وبهذا يكون قد استثمر إمكانياتهم وخبرتهم المسرحية التى كونوها خلال فترة عملهم بالورشة ووفر لهم من ناحية آخرى احتفاظهم بدخولهم الثابتة التى تعودوا الحصول عليها طوال السنوات الماضية . قال الجريتلى إن فرقة الورشة ستعتمد خلال الفترة القادمة على ثلاثة حلول بديلة لدعم مؤسسة فورد لحين الحصول على دعم آخر، الحل الأول هو مشروع تدريب الأطفال والكبار على جميع فنون التعبير بالنسبة للاطفال فيتم فى الأقاليم على الفنون الدرامية المختلفة سواء كانت غناء أو رقصا أو خيال ظل أو مسرحاً أو أفلام كرتون وذلك بالتعاون مع مركز الحواديت وفروعه المختلفة ومسرح نوافذ ومسرح الجراج أما بالنسبة للكبار فهناك مشروع لتدريب ناشطين ثقافيين ومهتمين من الجمهور العادى ليس فى المسرح فحسب وإنما أيضاً فى السينماوالفن التشكيلى. يتركز هذا المشروع على أحياء الدرب الأحمر المشروع بدأه حسن الجريتلى منذ 10 سنوات ومازل مستمرا.

الحل الثانى تجهيز وحدة مونتاج سينمائى وتليفزيونى وتأجير خدمات إنتاجية للعاملين فى السينما المستقلة أما الحل الثالث فيتمثل فى مشروعات طويلة المدى حيث يقوم بتجهيز عرض كبير بعنوان طروادة المشروع الذى سيحصل من خلاله على تمويل جديد لإنتاجه .

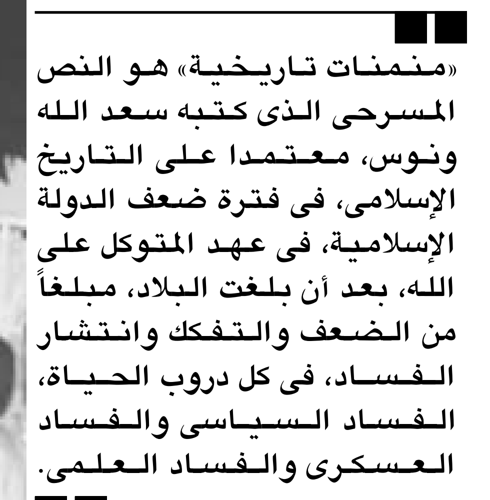
الجريتلى دعا الدولة للعمل مع الفرق المسرحية المستقلة بنظام «العلاقة التعاقدية» بمعنى أن تتوقف الدولة مع فرقة مسرحية على أن تشارك فى إنتاج عروضها لفترة محددة حتى تخرج الفرق المسرحية من مأزق الدعم الأجنبى أو المهرجانات أجنبية.!!

رشا مصطفى

● مسرحية «حلم يوسف» لبهيج إسماعيل قدمتها مؤخراً فرقة قصر ثقافة فارسكور من إخراج فوزى سراج وألحان توفيق فودة وأشعار طه شطا.. وقام بتمثيلها الفنان المتميز طاهر أبوحطب، هيام عبد المنعم، إبراهيم أبومسلم، شيماء سليمان، السيد فاروق، ورزق العزبى.

حمدى طلبة قاد فرقة بنى مزار إلى النجاح

«منمنات تاريخية» عرض اكتملت عناصره رغم ضعف الإمكانات المادية


«منمنات تاريخية» هو النص المسرحى الذى كتبه سعد الله ونوس، معتمدا على التاريخ الإسلامى، فى فترة ضعف الدولة الإسلامية، فى عهد المتوكل على الله، بعد أن بلغت البلاد، مبلغاً من الضعف والتفكك وانتشار الفساد فى كل دروب الحياة، الفساد السياسى والفساد العسكرى والفساد العلمى.

والنص يستعرض هذه الجوانب المختلفة للفساد، كتبرير للسقوط تحت أقدام الغزاة، تلك هى الفكرة الأساسية للنص المسرحى، التى أراد سعد الله ونوس أن تكون موضوعاً لنصه المسرحى، ومن ثم يكشف عبر النص، عن مواطن هذا الفساد أو عن تبدياته فى الحياة اليومية، فهو يعرض لنا أحوال العامة والعدو على حدود المدينة، وما أصاب السلع الضرورية من غلاء، حتي استحالت الحياة، كما يستعرض النص، ما آل إليه حال العلماء من ضعف وهوان، واستعداء كل ما من شأنه إعمال العقل أو النقاش فيما يخص حياة العباد وأمور دينهم، ويكشف النص كذلك عن تضامن رجال الدين مع الأمراء، والدفاع عن منطقهم.

والنص ينقسم إلى ثلاثة أجزاء، الجزء الأول هو الشيخ برهان الدين الشاذلى أو الهزيمة، وهو الجزء الذى يقوم بدور عرض المعلومات، التى تؤهل المتلقى لفهم ما سوف يحدث للمدينة من سقوط وتداع، وذلك عبر استعراض نواحى الضعف والاستعداد لتسليم المدينة، فمنذ البداية ينادى مناد:

« يرسم نائب الغيبة ويأمر، يا أهل الشام، يمنع إشهار السلاح أو الضرب بالمقلاع ، يا أهل الشام، يمنع التعرض للسفر، وتسلم المدينة بالأمان».

كما يركز النص على نفس هذه التيمة، في مشهد لاحق، وهو المشهد الذى يدور بين العلماء أو قضاة المذاهب، فى صحن الجامع الأموى والذى ينتهى بإدانة ابن الشرائجى، وتكفيره، لأنه يخالف صحيح الدين ويجادل ويتعاطى مقالات الكفار والزنادقة، وينتهى المشهد بإدانة ابن الشرائجى وحرق كتبه.

ويتأكد نفس المعنى، فى المشهد الذى يدور بين نائب القلعة أزدار وبين ابن الطيب، الذى يبغى الدفاع عن مدينته، لكن الأمير يرفض بدعوى أنه يشك فى ولائه الوطنى، لأنه من أهل الفتنة والشقاق، ومن ثم يساويه مع الأعداء والغزاة.

بعد كل هذه المعلومات التي يبثها النص عبر مشاهده، يصبح المتلقى فى بؤرة الحدث، متفهماً ما سوف يحدث من تطور لهذه المدينة، وهى النقطة ذاتها التى يبدأ بها العرض المسرحى، فهو – أى العرض – يبدأ بمشهد المنادى وهو يطلب من الرعية تسليم المدينة بالأمان.

إن النص المسرحى، يبحث فى أسباب التدهور والضعف الذى أصاب المدينة، بعد عزها وازدهارها، فالمهم فى هذا السياق معرفة الأسباب التي أدت إلى الوضع الراهن، كما أن النص – أيضا – يحاول إنتاج علاقة تربط ما حدث فى الماضى بما يحدث فى الحاضر، فالمشهدان واحد والأسباب – أيضا – واحدة، وهو ما يبرر اعتماد النص على هذه الفترة من تاريخ الدولة الإسلامية.

إن النص ينتج نوعاً من الإسقاط، على الفترة الراهنة، وهو ما فهمته الرؤية الإخراجية لحمدى طلبة، وجعله يضع هذه الكلمة، فى كتيب العرض، بشكل إشارى: «الأمس.. اليوم التاريخ يعيد نفسه».

اعتمدت رؤية المخرج، على التركيز على الفكرة الأساسية للنص، حاذفاً الكثير من المنمنمات الأخرى، التى يحفل بها النص المسرحى. إن هذه الرؤية تحاول طوال الوقت، إنتاج علاقة بين ما يدور حول النص المسرحى من أفكار ومضامين ورؤى، وبين الفترة التى يحياها المتلقى، فالمتلقى يستطيع إيجاد علاقة مشابهة بين شخوص العرض / النص، وما يماثلها من أنماط حديثة، تحيا بيننا .

إن هذه الرؤية، ركزت بشكل واضح على إبراز الشىء ونقيضه، فعلى مستوى الشخوص، يبرز المعنى الدرامى، عبر الشخصية ونقيضها، كالذى ينادى بتسليم المدينة والذى يتمسك بالدفاع عن المدينة، أو منطق كفاح الغزاة ومنطق الالتحاق بخدمتهم، كما يتبدى فى شخصية ابن خلدون / كاتبه وتلميذه شرف الدين.

بصريا استطاع العرض، التعبير عن هذه الأفكار تشكيلياً، عبر خلفية لها القدرة على التحول، وهو ما يعطيها القدرة علي طرح الأفكار والإمتاع البصرى لقدرتها على التحول؛ فهى فى البداية قصر الأمير، كما أنها الساحة، التي يوجد فيها أفراد الشعب (السوق) ثم تتحول إلى أسوار للمدينة، زمن الاجتياح، وتبقى المفاجأة فى نهاية العرض، عندما يتم تفريغها لتتحول إلى سجن، يحجز أفراد الشعب، بعد الهزيمة وسقوط المدينة كما اعتمدت هذا الجانب التشكيلى، فى عنصر الملابس، علي إبراز الفروق من حيث السلطة والتأثير، فجاءت ملابس رجال الدين تعبر عن وضعهم المتميز فى هذه المنظومة.

وبنفس المنطق تعامل محمد شعبان (مصمم الديكور والملابس) مع ملابس الأمير والجنود، وملابس التجار والموسرين.

وتبقى ملابس شخصية ابن خلدون، معبرة عن الخواء والعدمية، التي تتيح كل شىء من أجل الوصول إلى الهدف، حتى لو مساعدة العدو والتعاون معه.

إن الرؤية التشكيلية، حاولت الإيحاء بالمعنى العام للنص، وبرغم ضعف الإمكانيات المادية، على مستوى الإنتاج المسرحى، حاولت خطة الإضاءة، التعبير عن التحولات الدرامية، فى فترات ازدهار المدينة، ثم أيام الحرب، ثم فترات السقوط والتداعى.

يبقى لشريط الصوت، فى عرض بهذه المواصفات، أهمية خاصة. فقد استطاع مدحت نظير الملحن، طرح المعنى باستخدام موتيف صوتى مغنى للتعبير عن كثير من لحظات العرض، معبراً بذلك على الهزيمة والسقوط.

وأخيراً يصبح لعنصر الأداء التمثيلى، بوصفه عصب العملية المسرحية مكانا مميزاً فى هذا العرض، فعبر الأداد المسرحى، الذى يتخذ من الرصانة والوضوح الحركى والقدرة على التعبير عبر استخدام التلوين الصوتى، الذى ينم عن دربة وتجربة، استطاعت فرقة بني مزار تقديم هذا النص الصعب، الذى يحتاج لمعرفة مسرحية ومعرفة لغوية أيضا .

تحية لهؤلاء الشباب، الذين يحاولون الإبداع، فى سياق يطرح نقيضه.

محمد الشوكى، أحمد شعبان، رشاد أبو زيد، محمد كمال، فتحى عبد المجيد، خلف شحاتة، خالد كمال، حمادة عابد، أحمد على غريب، مصطفى محمود قاعود، مصطفى فتحى، حنفى حنفى، صلاح عبد الرحمن، محمد طارق... وتحية خاصة لرجل المسرح العنيد، حمدى طلبة.

عز الدين بدوى

عرض «الإجراءات» .. اجتهاد تمثيلى .. ونص مفكك



قدمت فرقة الجذور المسرحية العرض المسرحى "الإجراءات" تأليف إسلام حامد وإخراج شريف شلقامى على مسرح ساقية الصاوى..انتظمت داخل العرض كل عيوب التجربة الأولى على مستوى التأليف والإخراج، حيث كان النص المسرحى الذى كتبه إسلام حامد مفككًا ولا يحتوى على خطاب مسرحى محدد، فهذه هى التجربة الأولى لمؤلفه ، فلم يستطع أن يتحكم فى أفكاره التى يريد أن يطرحها من خلال ذلك النص الذى يحتوى على كثير من الأفكار السلبية التى يعيش فيها مجتمعنا، لكن لا يربطها خط درامى واحد، فيشعر المتلقى أن الكاتب يريد أن يقول كل ما يراه سلبيًا خلال مدة العرض التى لا تتجاوز ساعة تقريبًا، وعلى الرغم من أن الفكرة الأساسية التى يحتويها النص ، وهى فكرة انتظار الإجراءات ، فكرة جيدة فى مضمونها فإنه لم ينجح فى توظيفها بشكل جيد ، حيث أدى تشتت المؤلف بين الأفكار الفرعية إلى تهميش هذه الفكرة فأصبحت غامضة بالنسبة للجمهور.

قدم المؤلف من خلال النص نماذج إنسانية يمتلئ بها الشارع فى مجتمعنا وهم رجال الشرطة من خلال أمين الشرطة والعسكرى وعلاقة الحاكم بالمحكوم، والشحاذ واللصوص وفتاة الليل و الصحفى والسائق وبائعة المناديل، و قام بتجميعها فى الشارع ، و اختار منتصف الليل موعداً لتجمعهم اليومى دون أى تمهيد درامى للمشاهد عن ذلك الموعد ، وبعد أن تجمعت كل الشخصيات فى موعدها أصبحت تتردد جملة (هى لسه الإجراءات مابدأتش) (إحنا لسه مستنيين الإجراءات) للوهلة الأولى تعتقد أن جميع الشخصيات التى تراها معبرة عن عدد من الشخصيات التى يتكون منها مجتمعنا تنتظر الإجراءات وتعانى من الروتين اليومى ، ويتأكد أن هذه الشخصيات مفعول بها فى ذلك المجتمع وليست فاعلة، لكن تطور الأحداث ودخول السائق الذى يحمل جثة شاب اصطدم بسيارته ، على حد قوله، ومحاولة إلقاء التهمة على أمين الشرطة الذى يمثل السلطة أصاب الجمهور بالتشتت، ثم محاولات أمين الشرطة إبلاغ السلطات الأعلى منه بهذا الحادث، وأثناء كل ذلك تظهر علاقة القهر من أمين الشرطة تجاه العسكرى ، كل هذه التركيبات أوصلت الجمهور إلى عدم فهم العلاقات بين هذه الشخصيات ثم زاد الأمر تعقيداً دخول فتاة أمريكية تدرس التاريخ المصرى فى الجامعة الأمريكية ثم دخول فتى أمريكى فى محاولة حشر التدخل الأجنبى وقيامه بدراسة للمجتمع والخلل الواضح فى العلاقات بين شخصيات المجتمع لينتهى العرض بسحب الأمريكى والأمريكية لجثة الفتى الملقى على الأرض، وبعد انتهاء العرض تشعر أنك لم تتذكر شيئًا من هذا العرض سوى وظائف الشخصيات.

أما على مستوى الإخراج فهى أيضًا التجربة الأولى لشريف شلقامى وعلى الرغم من نجاح المخرج فى توظيف الممثلين بشكل موفق فإنه لم يستطع توصيل رؤيته الإخراجية بشكل ناجح قام بتحريك الشخصيات على خشبة المسرح فقط ولم يجتهد فى محاولة تفسير النص للجمهور، فقد نقله على خشبة المسرح دون إدراك التشتت الواضح فى النص، حتى أنه لم يحاول أن يفسر كلمة الإجراءات ، حتى جملة (هاتفضل الحقيقة خبطاها عربية علشان بتعدى الشارع غلط) ، وهى الجملة التى تحملها دعاية العرض ، لم يتم تفسيرها فهى تربطك بتلك الجثة التى لم يشر لها بأى من هذه الرموز التى تحملها تلك الجملة، لم يستطع مخرج العرض توظيف العناصر المساعدة مثل الموسيقى فلم يحفل بوجود أى مقطوعة موسيقية بداخل العرض على الرغم أن العرض يحتمل هذه المؤثرات.. ورغم من كل هذه السلبيات فإن هناك جوانب مشرقة تتمثل فى مصمم الديكور أحمد الحلوجى الذى استطاع توظيف الخلفيات المرسومة (بانوراما) لتعطى عمقًا فى الرؤية البصرية وبذلك يعطى الفراغ المسرحى المطلوب لتنفيذ حركة مجموعة الممثلين الموجودين على خشبة المسرح وأيضًا يعطى الفراغ الطبيعى فى الشارع فى مثل هذا الوقت، وأيضًا يحتوى العرض على مجموعة من الممثلين المجتهدين الذين يمتلكون أدواتهم فقد اجتهد كلٌ منهم ليظهر فى أحسن صورة، و استطاع كلٌ منهم أن يرسم أبعاد شخصيته المادية والاجتماعية والنفسية بشكل جيد، تكونت هذه المجموعة المجتهدة من (وليد حمودة، محمد يحيى، إسلام صلاح، أمير وجدى، يحيى مصطفى، رفيدة، إسلام جمال، هانى أبو الحمد، مروة إمام، شريف شلقامى).

أحمد حمدى

البعض ظنه حفل افتتاح محل حلوانى

مسرح الشارع.. لامسرح ولاشارع

نمرفنية قدمها الممثلون.. والمشاهدون لم يفهموا شيئًا

هوه ايه اللى بيحصل ده مسرح شارع ؟! شارع إزاى يعنى، لاياعم ده افتتاح محل فى شارع الألفى، عبارات ترددت أثناء افتتاح مهرجان مسرح الشارع المصرى الأوربى الذى نظمه معهد جوته والمركز الثقافى النمساوى بالقاهرة (أول ما يلفت نظرك وأنت داخل إلى شارع الألفى هو السوق الممتد بامتداد الشارع وهو ماقد يعنى لك أحيانا تمثيليات البيع والشراء والفصال، أدوار البائعين و المشترين ، ظهور البلدية كحدث مفاجئ ، ثم فجأة يهرب الشارع كله ويختفى العرض للحظات إلى أن يظهر الممثلون (البائعون) مرة أخرى بعد انتهاء غارة البلدية، ليعود المواطنون لمنصة تمثيلهم اليومية (الشارع) فإذا بدأت بالتحرك ناحية مكان المهرجان ستجد خيمة زرقاء كبيرة تحجب شارع الألفى، وقوات أمن تبدو كتشريفة لمسئول كبير، وجنود يمثلون أنهم فى مهمة ما، لا يعرفون عنها شيئا سوى انتظار الأمر بتقمص الدور الأمنى فى محاولة الحفاظ على جدية يرسمونها تحسبا لأى أمر طارئ والضباط متوترون قليلا، ربما تحدث مشكلة ما، خاصة وأن المحافظ يرعى المهرجان، وإلا ما استطعنا المرور فى شارع الالفى المعد للمشاة فقط، وما يفاجئك بعد كل هذا هو أن تجد منصة تمثيل وسماعات ضخمة وكأنك فى احتفالية بمدينة الإنتاج الاعلامى.

يصعد المنظمون، كلمات ترحيب وأسئلة حول مسرح الشارع ودوره فى التقريب بين الثقافات ! ثم كلمات حول مسرح الشارع وكونه بلا كلام ويمكن لأى جمهور فهمه ! (كلام كثير ولم نر مسرحا للآن، سوى منصة تمثيل وممثلين اثنين تقليديين يقدمون كلاما عن مسرح الشارع) كانت تراودنى خيالات عن جماعة مسرح السوق فى جوهانسبرج، التى كانت تقدم عروضا فى الشارع – إبان الحكم العنصرى – بممثلين وصندوقين فارغين وحامل للملابس يستخدم كخلفية تعلق عليه بعض الإكسسوارات الضرورية، وبهذه الأدوات يقدمون مسرحية قصيرة تنتقد الأوضاع وتحرض الجمهور على اتخاذ موقف من الحكم العنصرى وقتها ثم يهربون حين تأتى الشرطة البيضاء.

تبدأ فرقة (زيبرا) لمسرح السيقان العكازية عرضها، أو استعراضها بموسيقى شرقية صاخبة تضخها السماعات الضخمة، لتغازل بها الجمهور طول العرض ... يخرج ثلاثة ممثلين يرتدون أقنعة لكائنات تبدو خارجة للتو من قصص خيالية... الجمهور فى حالة دهشة، جمهور عشوائى، لايعرف أغلبه عن المسرح غير ما يراه كجزء من فعاليات المهرجان، انفعال مشوب بالحذر، وقلق من كاميرات الفضائيات، يبدأ الحذر فى التلاشى تدريجياً مع اندماج هؤلاء الأجانب فى أدوارهم، وشخصياتهم الكارتونية ورقصهم المصاحب لافتتاح المحال التجارية... الممثلون يسعون جيئة وذهاباً بطول الشارع، يتبعهم الجمهور بمرح ... يدخل رجل ملتح وسط الراقصات، يبتسم، تجذبه الممثلة ليرقص معها، الراقصون يقدمون حركات متماثلة، ثم يذهب كل منهم إلى جهة، ليتعامل مع جمهوره أثناء ارتجاليته الراقصة يسعى إلى عمل علاقة مع أحد أفراد الجمهور، حتى ولو كانت علاقة مطاردة، تبدو وكأنها مطاردة كائن أسطورى غريب لشخص جعلته المصادفة وحدها يمر فى هذا الشارع .يعود الممثلون ثانية إلى غرفة الملابس، خيمتهم الزرقاء، لينتهى الـ (شو) وسط ضجيج وصفير وتصفيق المارة.

اكسسوارات للذكرى

فى العرض الثانى تنحصر مساحة التمثيل فى طاولة سفرة بيضاء، عليها مايشبه الطعام، ويطلب من الجمهور أن يقترب ليجلس على الطاولة إلى جوار بطلى العرض، ومترجم مصرى (يبدو أنه تورط فى الترجمة) على الطاولة يحكى أحد الممثلين القصة، بينما يقوم الآخر برسم الشخصيات على أطباق ورقية يتساءل المارة عما يحدث، ينصرف البعض عن متابعة الحكاية وسط فشل المترجم فى نقل ماقال، وتنتهى الحدوتة بهجوم المتفرجين على الطاولة لالتقاط ماطوله أيديهم من اكسسوارات، للذكرى.

ثلاثة ممثلين يرتدون مايشبه زى عمال النظافة، أصفر اللون ويحملون دلاء عليها عبارة (على الطريق بلاراحة)، جملة يمكن أن تقرأها أيضاً (بلاراحة على الطريق) أو (الطريق بلاراحة) تأخذنا الجملة التى لانستطيع أن نحددها بدقة ، نظراً لطريقة كتابتها إلى تساؤلات عديدة حول طبيعة العرض، الذى اعتمد على الموسيقى التى تضخها مكبرات الصوت، والحركة بطول الشارع . يتعارك الممثلون، فيقرر كل منهم السير باتجاه معاكس، ثم يلتقون مرة أخرى.

يحاولون الصيد بعصى يحملونها، ويستخدمونها استخدامات كثيرة، يحاولون تعبئة الدلاء بلا شىء، يخرجون من وراء ظهورهم دمى لأطفال صغار ويلوحون بها للناس فى نهاية الرحلة، ربما تعبيراً عن وصول ما. فهل أشفق – بعد ذلك – المسافرون على صغارهم من تلك الرحلة ، التى يخوضونها بلا راحة ، وربما بلانتيجة أيضاً، لذلك وجدناهم يعيدون دمى الأطفال إلى أماكنها التى أخرجوها منها، لحمايتهم من العالم .. ربما، المهم ... يعود الممثلون بسرعة من حيث جاءوا وينتهى العرض. الذى استخدم الإيماءات أكثر من الحركة المركبة و التشكيلات، فيما يشبه فن (المايم) سأل أحد المتفرجين : هو إيه ده ؟ أجاب آخر (ده مسرح شارع) طب انت فاهم حاجة؟.

فرقة المصطبة

قدمت فرقة المصطبة التى أسسها رمضان خاطر (أحد تلاميذ فرقة الورشة التى يديرها حسن الجريتلى) ثلاث حكايات، الأولى من ألف ليلة وليلة، والثانية مأخوذة عن قصة لعزيز نسين بعنوان (مافيش حمير فى بلدكم) والأخيرة حكى من السيرة الهلالية...

جاءت الحكاية الأولى أشبه بنكتة مصرية طالت كثيراً، تتحدث عن رجل احتال على أحد الأشخاص ليستضيفه ويطيل مدة ضيافته، فأخذ يؤلف له حكاية، ويمط فى أحداثها ، فيفهم المضيف الحيلة ويطرده. والثانية أشبه بالأولى من حيث اعتمادها على بناء النكتة واستخدامها لتقنية المفارقة التى تأتى فى نهاية الحكاية وهى تحكى عن خبير فى بيع وشراء التحف اشترى حماراً. بعشرة آلاف جنيه، طمعاً فى الحصول على السجادة التى يحملها فوق ظهره، والتى يأخذها البائع قبل أن يسلّمه الحمار! يحاول رمضان خاطر جاهداً أن يكون خفيف الظل ونجح فى ذلك، ربما لأنه لم يعتمد سوى على بنية (النكتة) التى أحياناً ما كان بعض الجمهور يصل إلى تخمين نهايتها قبل أن يصل هو إليها .

بدأت فقرته الثالثة بعزف الرباب والطبل وهو ما جمع الناس حوله، خاصة عندما عزف «عم على» لحن « أنا فى انتظارك» ربما تعبيراً عند تأخر فقرتهم لأكثر من ساعتين، ثم كان الحكى من السيرة الهلالية، وقد اجتذبت الفرقة الجمهور الذى بدا الارتياح على وجهه وكأنه يقول «أخيراً وجدنا شيئاً نعرفه» وراح البعض يصعد على المنصة، من بينهم امرأة تحمل بعض أغراضها فى علبة سمن معدنية، وهاتك يارقص .. وهنا كان لابد أن يتدخل رمضان خاطر لإنهاء الفقرة قبل أن يتحول مسرح الشارع لفرح بلدى.

بعد ذلكِ قدمت فرقة « ريبرا شو » (نمرتها) وقدمها راقص وحيد راح يغيِّر الماسكات التى يرتديها واحداً وراء الآخر، والتى تشير إلى شخصيات من عالم الفضاء.

جحا وفطوره

ثم قدمت فرقة « ويل يا ويل» عرضاً من مسرح العرائس، باسم «جحا وفطوره» تأليف سهام نصر، إخراج وليد بدر، يحكى العرض حكاية جحا الذى يحتال لدخول قصر الملك بحجة تعليم ابنه أى شىء وليحصل على مكافأة كبيرة من الملك.

لم تتجاوز مدة العرض (35) دقيقة، ومع ذلك فقد استطاع جذب المشاهدين من كل الفئات، وكان اختيار ممثلى الأداء الصوتى جيداً، ومناسباً، خاصة شخصية «فطورة» التى أداها الفنان يوسف عيد، كذلك كانت الأغانى جيدة.. مما استرعى الانتباه و اهتمام بعض المشاهدين بالفرجة على كواليس مسرح العرائس، ليعرفوا كيف يبذل فنانو التحريك مجهوداً ضخماً ليقدموا مثل هذا العرض الذى يبدو بسيطاً .

أسئلة حول مسرح الشارع

وتنتهى فعاليات المهرجان، وتبقى الأسئلة حائرة بينى وبين الشاعر جرجس شكرى حول مسرح الشارع. لماذا لم نجد أعمالاً لفرق مثل «السويس التجريبية» و « حالة» و«رؤى» تلك الفرق التى قدمت بالفعل تجارب أكثر نضجاً فى مسرح الشارع؟ وهو الذى تنتمى له بشدة؟ ولماذا قدمت هذه العروض البهلوانية التى وكأنها انتزعت من خشبة المسرح ليقام عليها المهرجان ؟

وهو ما يجرنا لسؤال آخر وهو هل يثير مسرح الشارع مشكلة سياسية؟ خاصة وأنه لا يخضع لرقابة ما، ويعرض على الجمهور بشكل مباشر ومجانى؟... ما هو الأمر المخيف فى مسرح الشارع، الذى يجعل المنظمين لمهرجانه الأول بإمبابة يضطرون لإقامة عروضه بمركز الشباب.

أخبرنى محمد عبدالفتاح مؤسس فرقة « حالة»، أنه لم يدع للمهرجان سوى مرة واحدة، وقد أعلنه المنظمون بأنهم سوف يتصلون به ولم يفعلوا، ويقول إنه قدم إليهم معلومات كافية عن أسماء الفرق المصرية التى تقدم هذا النوع من المسرح، وكيفية الاتصال بهم. ولكن لم يتم دعوة أحد منهم إلى المهرجان. ونتساءل أخيراً : هل تصلح هذه العروض المنتزعة قسرا من خشبة المسرح لأن تقدم فى الشارع؟.

أحمد زيدان

إشارة «مفتاح» Cue

إخطار سريع يتم عن طريق حركة يدوية، أو رنين جرس، أو إضاءة ملونة.. إلخ.

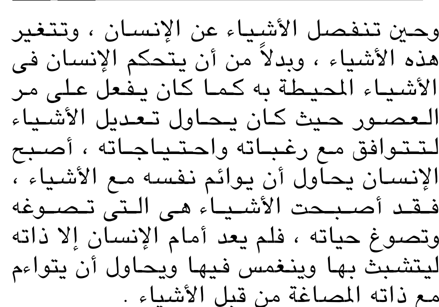
وتوجه الإشارة – أو هذا المفتاح التنبيهى – إلى الممثل، أو عامل الملحقات، أو المسئول عن المؤثرات الصوتية، أو الضوئية.. إلخ، كى يبدأ عملاً اتفق عليه. ومن هنا، يمكن القول: إشارة الدخول، إشارة إنزال الستارة، إشارة عزف السلام الوطنى،.. إلخ. وتتضح هذه الإشارات – أو المفاتيح – تفصيلياً فى نسخة مخرج المسرحية بصفة خاصة.

● العرض المسرحى «تجربة فى قرية شبرا بخوم» التابع لثقافة المنوفية بالهيئة العامة لقصور الثقافة يقدم على خشبة مسرح ساقية الصاوى نهاية الشهر الحالى ... العمل أشعار فؤاد حداد وإخراج أحمد إسماعيل.

هكذا جاءت الصورة فى مهرجان الرقص الحديث

العالم «سوبر ماركت» لتبادل الأشياء والمنافع.. والإنسان ليس أمامه إلا الإمساك بذاته.. امسك نفسك يا أخى!!

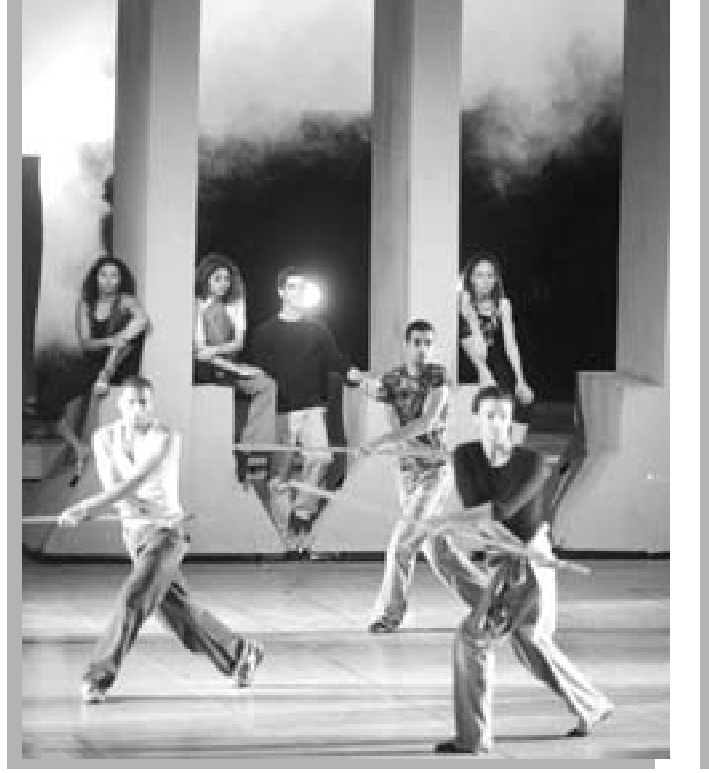
حين تسود السلعة، ويتنحى الإنسان. حين تتجمد العلاقات الإنسانية فى التبادل؛ تبادل الأشياء.. تبادل المنافع.. تبادل المشاعر؛ يصبح الإنسان عبارة عن مجرد شىء صغير تافه منعزل، يبحث لآلامه عن ركن منعزل مظلم يبكى فيه إنسانيته أولاً، ويصبح العالم عبارة عن متجر كبير لتبادل الأشياء والمنافع والمشاعر إذا لزم الأمر.











وحين تنفصل الأشياء عن الإنسان، وتتغير هذه الأشياء، وبدلاً من أن يتحكم الإنسان فى الأشياء المحيطة به كما كان يفعل على مر العصور حيث كان يحاول تعديل الأشياء لتتوافق مع رغباته واحتياجاته، أصبح الإنسان يحاول أن يوائم نفسه مع الأشياء، فقد أصبحت الأشياء هى التى تصوغه وتصوغ حياته، فلم يعد أمام الإنسان إلا ذاته ليتشبث بها وينغمس فيها ويحاول أن يتواءم مع ذاته المصاغة من قبل الأشياء.

لقد أخلصت عروض الدورة الثامنة لمهرجان الرقص الحديث لمفهوم العالم المتشيئ الذى ينتج القهر ويدفع الإنسان إلى الذاتية وإن تباينت طرق التعبير وأشكاله، فمن العروض التى اعتمدت على تقديم القهر عرض وليد عونى "لو تكلمت الغيوم" - وهو يأتى على رأس هذه القائمة من العروض. وعرض عاصم راضى "الصمت الأبيض"، وعرضى نانس مارتن وماتيلد روندى " أدفتا" و"رنين"، وأخيراً عرض داليا العبد "تشكيل"، وهذا لا ينفى وجود ملمح الذاتية عن هذه العروض، ولا الصيغ التى استخدمت فى التعبير عن هذه الذاتية. وتنوعت تيمات القهر فى هذه العروض؛ فكان الجدار فى "لو تكلمت الغيوم" والزيف فى "الصمت الأبيض"، والتبادل (تبادل الأشياء) فى "رنين"، وقوانين العالم فى "أدفتا"، والتحديث فى "تشكيل".

ومن العروض التى اعتمدت على الذاتية فى طرحها يأتى فى المقدمة عرض "4:20 صباحاً" لميريت ميشيل، وعرض "لذة الوجود" لبول أبيى، وعرض "أجساد خبز وطين" لأدهم حافظ، مع وجود ملمح القهر بصور متفاوتة فى هذه العروض.

والذاتية التى فى هذه العروض هى التمحور حول الذات واتخاذها مادة للإبداع وتقديمها فى صورة الفعل المسرحى المنتج، وقد اعتمد عرض "4:20 صباحاً" على المذكرات الشخصية والرؤى الشخصانية لتحقيق هذه الذاتية، أما فى عرض "لذة الوجود" فقد سعت الذات للتعرى محاولةً منها لتقبل الصيغة التى صارت عليها، بينما كانت ذاتية الرؤية والتأويل فى عرض "أجساد خبز وطين".

أما العروض التى خلطت بين القهر والذاتية خلطاً يصعب فيه الفصل بينهما فكانت عروض: "آلام سقوط الذاكرة" لمحمد شفيق ولورانس روندينى، وعرض "تحقيق سرى" لمارتن نخبار. فعرض "آلام سقوط الذاكرة" مزج بين التمحور حول الذات المقهورة من قبل آخر و تقديم الذات كمادة للإبداع، بينما مزج عرض "تحقيق سرى" بين ذاتية الرؤية وقهر الموضوع / الواقع.

الجدار.. ما أقسى الجدار

من شاهد فيلم «الجدار» The wall ربما أدرك بسهولة كيف أن المجتمع بمؤسساته المختلفة وأفراده يصنع حول الفرد منا جداراً عازلاً يحجبه عن العالم، وقد كان هذا الإدراك ناتجاً عن وضوح الرؤية التى أراد صانعو الفيلم تقديمها، ووضوح الأداة التعبيرية المستخدمة، إذ اعتمد ألان باركر على الصورة والموسيقى والغنائية فى إنتاج رؤيته، فماذا قدم وليد عونى فى "لو تكلمت الغيوم"؟

لقد أنتج صورة بصرية رائعة الجمال لافتةً إلى ذاتها مستخدماً كل أبعاد المسرح وكل التقنيات التى وفرها له المسرح الكبير بدار الأوبرا، واعتمد على لغة جسدية غريبة عن ثقافتنا هى لغة الرقص الحديث، وعلى موسيقى فاجنر شديدة التراوح بين الهياج والسكينة، مدخلاً عليها ما يسمى بموسيقى الراب والهيب هوب، وعلى مدار أكثر من ساعة ظل فريق العمل يرقص وسط هذه اللوحة البصرية الرائعة دون معنى، غير أن متعة الصورة أفقدتنى بعض الشىء بحثى عن الدلالة فيما قدمه الفريق، والعمل كان يمكن تكثيفه، فلولا الصورة البصرية وموسيقى فاجنر لفقد إيقاعه وسقط فى الرتابة، خاصةً لغياب المعنى.

الاختيار

فلو تحدثت الغيوم لقالت لنا إن ثمة جداراً عازلاً يعزل بعضنا عن بعض، وربما كان يعزلنا عن العالم، وعلينا عبوره وتخطيه مهما كلفنا ذلك من جهد.

عندما تسقط حقك فى الاختيار، ماذا يتبقى لك من الحياة؟ وما هى المساحة المباحة بين الماضى والاختيار؟.

رغم أن الصورة المسرحية المنتجة فى هذا العرض كانت عادية، رغم المتغيرات التى حاول محمد شفيق - سينوغرافى العرض ومخرجه - أن يصطنعها إلا أن العرض لعب برقصه وكلماته المتراقصة على المتلقى لعبة مرهقة وطرح عليه أسئلة عديدة دفعة واحدة، وتركنا مع سبعة من الراقصين / الممثلين، وعازفين يدلقون ذكرياتهم وذواتهم المقهورة أمام أعيننا. ذواتنا مختلفة، وكذلك همومنا، منها ما هو مشترك، ومنها ما قد نراه فريداً، غير أن معنى الحياة واضح فى أذهاننا وإن اختلفت رؤيتنا للعالم وتباينت، ولم يكن الرقص رغم بعده عن ثقافتى عائقاً عن تواصلى مع الرؤية التى شحن بها الراقصون / الممثلون السبعة.

مذكرات

عندما تتحول الذات إلى مادة للعرض / الفعل المسرحى مع صورة تحاول أن ترتقى إلى أن تفضح ما فى أعماق هذه الذات.

لقد سادت تجربة قصيدة النثر فى مصر فى التسعينيات محاولة كتابة الذات عبر هذه القصيدة، دون أن تفلح كتابة الذات - من وجهة نظرى - فى كتابة قصيدة إلا فيما ندر، كما لم تفلح قصيدة النثر أن تجعل لنفسها ملامح واضحة راسخة خلال التسعينيات، إلا عند من كان لديه مشروع شعرى حقيقى. وتسربت محاولة كتابة الذات إلى عالم السرد، فدخلت القصة والرواية على يد مجموعة من الكتَّاب - وخاصة الكاتبات - هذا المضمار فى نهاية التسعينيات وبدايات الألفية الثالثة، وها هو المسرح منذ حولين يدخل هذا المعترك بدوره على يد طليعة من الفتيان والفتيات شاهدت أعمالهم فى عروض نوادى المسرح وعروض بعض الفرق المستقلة، كما حاولت ميريت ميشيل فى عرضها "4:20 صباحاً" إذ اتخذت من الذات محوراً لعرضها عبر استعادة بعض ما خط فى المذكرات إما لفظاً أو فعلاً بالرقص الذى لم يكن على نفس القدر من التعبيرية التى حملتها الألفاظ. كما أن الإيقاع كاد يتجمد أحياناً رغم ما تحمله الذكرى من انفعال وتوتر.

الطقوس والرؤية الذاتية

أيهما أسبق الأسطورة أم الطقس؟ وهل الأسطورة تفسير إضافى للطقس؟ أم أن الطقس بيان عملى (إعادة إنتاج) للأسطورة؟ وهل من الممكن أن توجد أساطير بلا طقوس؟ أو طقوس بلا أساطير؟

حملتنى ذاتية الرؤية التى قدمها أدهم حافظ فى عرض "أجساد خبز وطين" بتلك التساؤلات عن العلاقة الملتبسة بين الطقس والأسطورة، إذ جاء بثلاثة أجساد وطين وعجين وخبز، وعبر الطقوس المختزلة من البيئة المصرية والطقوس المخترعة أسس عالماً ذاتياً، وأقحم الرقص عليه، فلو أنك انتزعت الرقصات، لما شعرت بأى فجوة أو تقصير فى قراءة العرض.

كان للطقوس التى أنتجها العرض سحرها الخاص؛ خاصةً مع تلك الحلقة التى صنعها المخرج فوق خشبة المسرح لتحتوى وتحيط بالفعل المسرحى المنتج، وكانت أجساد الممثلين تخلق عالماً جديداً بحركاتها وتعبيراتها الإيمائية، تاركةً لنا - معشر المتفرجين المحيطين بالفعل - ثغرةً صغيرة نتساءل من خلالها عما تمثله هذه الطقوس.

تحقيق خاص جداً

عندما ينظر المرء إلى نفسه كمادة لتحقيق خاص جداً وسرى، عبر ثلاثة مشاهد معنونة، هل يصبح الرقص جريمة؟.

فى عرض يفتقر إلى جماليات الصورة، وضع المخرج مارتن نخبار المشاهدين قرب الحدث ليشعرهم بحميمية مع الفعل الذى يحقق فيه ويتتبع خطوات المجرم الذى هو ليس إلا المحقق نفسه، ويتحول الرقص إلى مظهر للمادة / الذات التى هى موضع البحث.

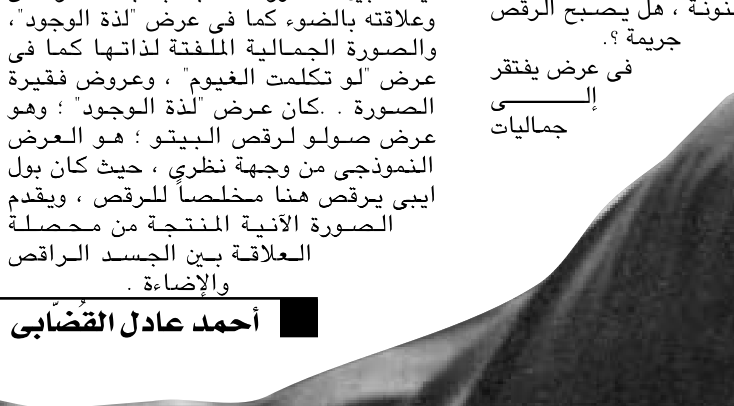
رغم عناية المخرج بالتفاصيل إلا أنه لم يهتم بدراسة مصادر الإضاءة وطريقة توزيعها بما يتلاءم مع ما يقدمه من فعل شديد الخصوصية، كما لم يهتم بدراسة إيقاع الفعل المقدم، فترهل منه الإيقاع فى المرحلة الثانية من العرض رغم ما كانت تتسم به من كوميديا استحسنها الجمهور، رغم اختلاف الثقافات.

الرقص هنا أم الصورة الآن؟

رغم أن العروض المقدمة فى هذه الدورة قد أجمعت على عزل الإنسان، وحولته بعضها إلى مادة للعرض، وقهرته عروض أخرى، إلا أنها لم تتفق على موقف محدد من الرقص، وإلى أى مدى قد يستطيع بذاته أن ينتج عرضاً مسرحياً، فغرق بعضها فى استخدام وسائط مسرحية لإنتاج الفعل والدلالة (كما فى عروض "آلام سقوط الذاكرة" و"4:20 صباحاً" و "الصمت الأبيض" و"تحقيق سرى")، واستحسن بعضها الوسائط غير المسرحية لإنتاج الفعل والدلالة (كما فى عروض "لو تكلمت الغيوم" و "تشكيل" و"تحقيق سرى")، أما درجة إخلاص العروض للرقص فقد تفاوتت ما بين الإخلاص التام وعدم الإخلاص، فمن العروض التى أخلصت إخلاصاً تاماً للرقص عرض "لذة الوجود" و"رنين"، أما العروض شبه المخلصة للرقص فكان عرض "لو تكلمت الغيوم" و"آلام سقوط الذاكرة" و"أدفتا"، أما تلك التى لم تخلص للرقص فكان منها عرض "4:20 صباحاً" و "أجساد وخبز وطين".

واعتمدت بعض العروض على تقديم الصورة المبهرة الجمالية الملفتة، غير أنها تراوحت أيضاً بين الصورة المنتجة بالجسد الراقص وعلاقته بالضوء كما فى عرض "لذة الوجود"، والصورة الجمالية الملفتة لذاتها كما فى عرض "لو تكلمت الغيوم"، وعروض فقيرة الصورة. كان عرض "لذة الوجود"؛ وهو عرض صولو لرقص البيتو؛ هو العرض النموذجى من وجهة نظرى، حيث كان بول ابيى يرقص هنا مخلصاً للرقص، ويقدم الصورة الآنية المنتجة من محصلة العلاقة بين الجسد الراقص والإضاءة.

أحمد عادل القضَّابى



إضاءة البطانة الخلفية Backing

ضوء انتشارى يسقط فى محدودية على الفراغ الواقع خلف فتحات المناظر المقامة على خشبة المسرح. ومن هنا يمكن للمتفرج أن يرى ضوء (الشمس) خلف النافذة المفتوحة للحجرة التى يدور فيها اللعب.

«رؤى».. عندما تضيع السينوغرافيا وتفقد قيمتها على يد مخرج اندفع بقوة وراء النص

ربما تكون جملة «لايوجد شيطان أو جحيم» التى تلقيها على مسامعنا شخصية رؤى (حنان سليمان) فى بداية العرض.. جملة ذات مركزية وقيمة كبرى فى تلقى العرض، ووصول أفكاره حول العالم.. ونص العرض ينطلق من نقطة نفى لكل الحقائق فلا وجود لعالم علوى مفارق.. ولا وجود للزوج.. ولا الأب.. ولا الموت ذاته.

ولكن تلك مجرد بداية؛ فعلى مدار العرض نتجول مع (رؤى) فى رحلتها للبحث عن الحقيقة.. الحقيقة التى تكتشف لنا، ومع الوقت عبر رحلة داخل، أرجاء قاعة العرض بين منصات التمثيل، تتجول فيها رؤى بين انهيار علاقتها بالزوج.. وشعورها بالاغتراب عن مجتمع المدينة. فشلها فى صنع علاقة ودية مع مؤسسات هذا المجتمع (المؤسسة الدينية على وجه التحديد) وأخيراً الأب الذى نكتشف من خلال علاقتها معه عدم قدرتها على التخلص من الماضى.. فالأب وحتى النهاية يرفض الدفن.. يرفض الرحيل من الذاكرة.. أو الموت الثانى لتحمله فى نهاية العرض فوق كتفها لتتقدم بصعوبة وتسقط...

إنها رحلة الفشل إذن فلا التمرد على السلطات الدينية التقليدية ولا الزوج ولا ذكرى الأب بتمرد ناجح.. حتى التمرد النسوى هو تمرد فاشل؛ فكل الذكور التى تقابلهم هنا هم ذكور أقوياء قادرون على النقش فى ذاكرتها وتسيير عالمها وقمعها.. فرغم كل شىء كان الذكر هو المركز الذى تتحرك حوله طوال الوقت، تفزع منه أو تصطدم به وترفضه أو تحاول التماهى به (كالأب).. فهو هنا السبيل للتحقق واكتشاف الذات والعالم

المونولوج الطويل

المونولوج الطويل فى الدراما التقليدية- أو حتى غير التقليدية يصف النقاد تجربة المونولوج بأنها لحظات للتوقف والتأمل فى بنية العالم الدرامى.. أو بمعنى آخر فإن المونولوج هو لحظة تجميد للعالم عند لحظة بلا زمن ولا مكان.. لحظة يتوقف فيها سيل الأحداث المتراتبة هندسياً وفق حبكة بعينها.. أو لنقل طريقة بناء العالم من وجهة نظر بناة هذا العالم المحاكى للعالم الواقعى...

وإذ ما عدنا إلى عرض «رؤى» نكتشف أن مساحات التأمل تلك فى تجربة العالم هى المركز الحقيقى للعالم.. فمساحات السرد التى تحاول تحليل العالم الداخلى لشخصية رؤى هى الأساس الذى ينطلق منه العالم وإليه يعود دون نهاية، وهو ما يعكس حالة من افتقاد القدرة على تصنيع عالم مكتمل الجوانب عالم درامى قوى يستطيع عبور التأملات المبدئية فى التجربة الشديدة الشخصية إلى مرحلة التأمل الدرامى الذى يمثل محاولة تأمل تجربة العالم (حتى العالم الذاتى) فى ضوء تجربة أعمق وأكثر اكتمالاً.

وهذه كانت أولى مراحل النتوء داخل العالم الذى حاول أن يقدمه لنا..

ذلك أن التأمل الشخصى لم يستطع أن يمتلك القدرة على فصل الذات عن حدود ذلك العالم والتفكير فيه وفق أسس عقلانية.. وهو ما أدى إلى أن تظهر بعض المشاهد كنتوءات غير مبررة مثل مشهد (النساء) اللواتى يتحدثن عن الزواج والأبناء، فلقد تمخض المشهد عن نتوء غير مبرر، اللهم إذا ما تعاملنا معه كمبرر كى تلقى (رؤى) تعليقها عن علاقتها بالبسطاء وهو مبرر غير درامى وغير قابل للاستيعاب إلا فى أضيق الحدود..

وكذلك الحالة فى تحليل علاقة رؤى بالأب الذى يحتل مساحة كبيرة من زمن العرض تبدو إلى جوارها بقية المشاهد كمكملات أو هوامش لعالم علاقة رؤى بالأب.. وما حدث فى النص انعكس على الإخراج (عمرو قابيل)، فلقد أدى ذلك الاندفاع العنيف والقوى لنص العرض نحو سرد علاقة (رؤى) بالأب (طارق إسماعيل) إلى أن يتجاهل المخرج السينوغرافيا التى اعتمدها منذ بداية العرض والتى تحولت، ومنذ لحظات بداية (مشهد الأب)، إلى عبء على عالم العرض فلقد فقدت قيمتها وأصبحت تسبح فى فضاء لا متناه.. فضاء العدم..

وقد تجلى ذلك فى تحول محنة الأب إلى مركز حيث تخلت (رؤى) عن الجسر الذى كان يحتل مركز الفضاء التمثيلى والذى كان يعبر عن فكرة الرحلة.. ذلك الجسر الذى كانت تنطلق منه لتعود إليه بعد كل رحلة إلى إحدى المنصات التمثيلية الموزعة بشكل عشوائى.. فمنذ بداية المشهد تخلت الشخصية عن الجسر الذى تحول إلى شاهد صامت على النسيان.. وعلى انفصال النصف الأول من العرض عن نصفه الثانى..

بالتأكيد إن الدراما التعبيرية يمكن أن تقدم لنا تفسيراً شبه منطقى لكيفية بناء مثل هذا العالم، لكن العرض لم يعتمد التقنيات والسبل المعتادة فى تقديم الشخصيات الدرامية المحيطة اللهم شخصية (رجل الدين/سعيد سليمان) التى انطلقت من كونها نمطاً شائعاً، وظلت محافظة على حدود ذلك المجال بعكس معظم الشخصيات، كالزوج (ناجح نعيم) التى مالت إلى محاولات فاشلة لكون ذلك أمراً شديد الصعوبة فى عالم تتحكم به الشخصية المركزية هنا.. (رؤى).

لا شيطان ولا جحيم

إن تلك المقولة.. هى مقولة ارتدادية بالتأكيد فمن الممكن أن تعنى أيضاً وبشكل واضح وصريح أنه لا وجود للجنة، .. ولكن العرض لم يستطع عبور هذا الحد.. فهو يتوقف فقط عند حدود نفى الشيطان والجحيم.. أما الرب .. فإن حضوره الطاغى عبر كل مراحل العرض ينفى وجود الثنائية السابقة بل ويقدم لها فى صور مقلوبة..

إنها إحدى أهم مشكلات العرض فهو يحاول الوصول إلى نفى الحقيقة التى لا يمكن التأكد منها لكنه لا يستطيع أن يتخلص، فى النهاية من أى حقيقة.. إنه يسقط وبسهولة فى فخ التناول النمتولوجى لأفكار كان يرغب فى إزاحتها ونفيها بعدما تحولت إلى مركزيات.. إنه عرض يقف على الجسر الذى نسيه المخرج ووضعه السينوغرافى (صبحى عبدالجواد).

محمد مسعد

● انتهى الشاعر الدمياطى طه شطا من كتابة أشعار «حلم يوسف» لبهيج إسماعيل، الذى ستقدمه فرقة قصر ثقافة فارسكور من إخراج فوزى سراج.. شطا يقوم الآن بكتابة أشعار احتفالية «دمياط غدا» التى ستقدم فى افتتاح قصر ثقافة دمياط بعد الانتهاء من تجديداته.

أتساءل: من يخشى لينين الرملى؟

اخلعوا الأقنعة مسرحية متهافتة ودعائية ونموذج للتأليف الضعيف والإخراج الأضعف .. ولو فعلها ناشئ لقتله النقاد

حين ذهبت لمشاهدة عرض (راشمون) فى المسرح القومى ، وهو العرض الذى شاركت به أكاديمية الفنون ، فى الدورة الثانية للمهرجان القومى للمسرح المصرى ، وجدت عرضا آخر هو (اخلعوا الأقنعة) على الرغم من أن الجدول الرسمى لم يشر الى هذا التغيير ،وهذه الواقعة لم تحدث إلا مع هذا العرض .. وتورط جمهور (راشمون) – وكنت واحدا من المتورطين- فى مشاهدة عرض كان مقررا أن يعرض بعد عرض راشمون بيومين فلماذا حدث هذا ؟؟ عرض (اخلعوا الأقنعة) الذى كتبه وأخرجه(لينين الرملى) لم يكن مقررا له الاشتراك فى المسابقة الرسمية ، إلا أن الاختيار تم فى اللحظات الأخيرة ، فلماذا حدث هذا أيضا؟؟

هذا العرض كان قد تم تقديمه على خشبة المسرح ، مع نصين آخرين قصيرين للكاتب نفسه لأول مرة فى 20 سبتمبر 2005 من إنتاج مركز الفنون بالزمالك ، وهما (المحاضرة – كلنا عايزين صورة الذى سبق عرضه أيضا عام (2000) و تم اختيار النص الرئيسى الأطول – مدته ساعة – ليعرض على مسرح الزمالك من إنتاج المسرح القومى ، بعد حوالى عامين من إنتاجه !! فلماذا حدث هذا أيضا؟؟ – فى الوقت الذى يتم فيه تضييق الخناق على المؤلفين الجدد المتازين بنصوصهم ، وعدم إعطاء الفرصة للمخرجين الُجيدين – أيضا – للعمل ، نرى مؤلفا مسرحيا يقوم بإخراج نصه ، ولم تكن له إلا سابقة واحدة فى مجال الإخراج المسرحى ، الأمر الذى يثير التساؤل أيضا .. لماذا يحدث هذا ؟! للكاتب (مصطفى محمود) كتاب صدر منذ سنوات عن دار المعارف بالقاهرة ، عنوانه (أيها السادة اخلعوا الأقنعة) ، هل استفاد منه المؤلف حين كتب مسرحيته التى تحمل نفس الاسم ؟

هذه الوقائع وغيرها تجعلنا نتساءل : من يخشى (لينين الرملى) حتى يسهل له الأمور على هذا النحو العشوائى ؟؟

عن المسرحية

كثيرة هى النصوص التى من الممكن أن تخدعك ، بأنها تناقش موضوعا مهمًا وخطيرا ، لكنك بعد تفكير قليل جدا ، سوف تكتشف ، أنها مجرد خديعة أوقعك فيها المؤلف الذى لا يريد أن يجتهد كثيرا وهو يعالج موضوعه ، وهو يقدم شخوصه ، وهو يجرى حواره ، ويقدم مواقفه وأحداثه ، وسرعان ما تجد نفسك تتخذ موقفا تجاه ما يقدمه لك ، بعد أن تتبين تسرعه ، وبعد أن تتبين – كذلك– رغبته فى أن يأسرك ويشدك ولكن إلى لاشىء .. حاول(لينين الرملى) أن يقدم عالما افتراضيا – لا نعرف لماذا؟؟ لكنه محدد بزمان محدد (العصور الوسطى) ولا نعرف لماذا أيضا ؟؟ ، من خلاله يحاول أن يبين الازدواجية التى أصبحت سمة ، حيث صار الكل يرتدون الأقنعة التى لا تُفصح عن داخلهم ، بقدر ما تبين الجزء الخارجى المرئى منهم ، فهم يمارسون لعبة ارتداء الأقنعة ، لأنهم غير قادرين على ممارسة لعبة الصراحة والوضوح .. الأمير (برقوق) يحكم شعبا طيبا ، وفجأة يجىء إلى القرية رجل يبيع للناس أقنعة ، فيتهافتون على الشراء والارتداء ، حتى الحاكم نفسه ، يرتدى القناع – الحاكم فى هذه المسرحية مخنث – من الجنس الثالث– وساذج وأهبل وعبيط ، ولا نعرف لماذا أيضا ؟! الكل يرتدون الأقنعة ،فيما عدا شخص واحد ظل رافضا ارتداءها .. داعيا الناس إلى خلعها ، قائلا لهم : (قيل لكم إن العدو أمامكم ، والبحر خلفكم ، الحق أقول لكم، العدو فوق جباهكم ، يتسلل من عيونكم التى لا ترى ، وآذانكم التى لا تسمع ، وشفاهكم التى لا تنطق ، اخلعوا الأقنعة الآن ،والا لن تخلعوها أبدا) ..

تلك الفانتازيا غير محددة المكان ، لكنها محددة الزمان (العصور الوسطى) والمؤلف يحاول أن يقيم حكاية أرادها أن تكون قريبة الشبه بحكايات ألف ليلة وليلة ، لكنه يفشل تماما فى إقناعنا ، بتقديم مادة درامية ، تكون قادرة على تبرير الكلمات الضخمة التى أطلقها بطل المسرحية ، تلك الكلمات المخادعة ، كما ذكرت ، والتى تُوهمك بأن ثمة قضية تناقشها المسرحية، وحقيقة الأمر ، أن المسرحية لو كانت قد قدمت أحداثا ومواقف وشخصيات تستطيع أن تُفصح عن المعنى المباشر ، لما كان المؤلف فى حاجة إلى تقديم الخلاصة بالشكل المباشر الذى تم فى تلك المسرحية ، أما عن العصور الوسطى، أو أى عصر قديم فلماذا هذا الإسقاط ، وأنت تستطيع أن تقول ما تريد ، وبشكل فنى بدون حاجة إلى هذا الإبعاد الزمانى والمكانى ، وبدون اللجوء إلى لعبة القناع ، أتحدث هنا عن لعبة القناع التى يلجأ إليها الكاتب – أى كاتب – حين لا يملك الحرية الكاملة فى أن يقول موضوعه ، بمعاركة الواقع .. لعبة القناع ، فى موضوع تمت معالجته بشكل سطحى ، لا أهمية لها ، ما هى خطورة الموضوع الذى قدمه (لينين الرملى) حتى يلجأ إلى لعبة القناع فى المعالجة؟؟ تذكرت الآن كتابا كان قد صدر منذ سنوات للكاتب (مصطفى محمود) عنوانه (أيها السادة أخلعوا الأقنعة) وهو عبارة عن مجموعة من الخواطر التى كتبها فى الصحافة ، يدلل بها على وجود الأقنعة المتعددة التى يرتديها معظم الناس ، حتى الحكام ، ولذلك نراه بعد أن يقدم نماذج كثيرة منها ، نراه يدعو الناس إلى (خلع الأقنعة) ليمار سوا الوضوح ، والصراحة ، حفاظا على إنسانية الإنسان ، وأود أن أذكر نموذجا من تلك الخواطر ،أدلل به على صلاحية استخدامه دراميا يقول : (المشايخ لهم لحى ،ومطربو الديسكو لهم لحى ، والوجوديون لهم لحى ، والشيوعيون لهم لحى ، والهيبز لهم لحى ، وكلمات الإسلام يتاجر بها المؤمن ، والكافر ، ويسرح بها الكل فى السوق) ، أليس هذا هو نفس الشىء الذى فعلة الشيخ الذى كان يقاوم ارتداء الأقنعة ، ثم فجأة رأيناه يرتدى القناع ، لدرجة أن الناس يكتشفون عندما مات أنه نفس الشيخ الذى كان رافضا لفكرة ارتداء الأقنعة ، ويقول أيضا : (كل العرب ينادون بالحرب ، ولا يريدون إلا السلام ، وإسرائيل تنادى بالسلام ولا تفكر إلا فى الحرب، فى الماضى كان هناك إمبراطور فى جيبه سبعة آلاف مليون دولار هو الراحل (شاه إيران) ولم يستطع الشاه بكل مافى جيبه ، أن يشترى لحظة امن ، ولا أن يشترى شقة يسكنها ، وظل يرتجف من الخوف والهلع حتى لفظ أنفاسه ، فهل تعلمنا أن الأرض تهتز من تحت أقدامنا ، وغدا يفور التنور ،.. فلنجتمع كما يجتمع الرجال ساعة الخطب الجلل ولنتفق على كلمة ... لقد سقط جدار الرعب ، وانشغل الفلسطينى بالفلسطينى، وانفتح الطريق أمام إسرائيل إلى العواصم العربية). أليست هذه أقنعة أشار إليها منذ سنوات كاتب غير مسرحى بشكل واضح ، لم يستطع مؤلف مسرحى أن يجاريه ، فى تحقيق تلك الغاية ، غاية الوضوح المُفتقد فى نص (اخلعوا الأقنعة) فهل قرأ (لينين الرملى) ذلك الكتاب ، ليته كان قد قرأه ، واستفاد منه.. حتى نصدق قضيته ، ونصدق موضوعه ، أقول هذا الكلام ،ولا اخشى (لينين الرملى) كالذين يخشونه ، ولا أعرف لماذا !؟ لا أخشى أن أقول أن تلك المسرحية متهافتة تماما ، وتُعد نموذجا للتأليف المسرحى الضعيف ، الذى إذا أقدم عليه أى كاتب جديد ، لانهار تماما أمام كلمات النقاد اللاذعة ، والمحطمة ، لكن أن يكتبه (لينين الرملى) فلابد أن يحصل على جائزة من الدولة أولا ، ومن مؤسسة بيت المتوسط فى نابولى ثانيا ،ولا أعرف لماذا حصل على تلك الجائزة ، أيضا ؟؟ لكن المباشرة التى ختم بها الكاتب (لينين الرملى) مسرحيته ، ليست مباشرة مقبولة فنيا ، وفى الوقت الذى يرفض فيه مسرحية يسرى الجندى (القضية 2007) ناعتا إياها – كما ذكر ذلك فى احدى المجلات – بأنها مظاهرة !! يقول هذا رأيه – وهو حر بالطبع فى رأيه – فى الوقت الذى يقدم فيه مسرحيات مباشرة ، ودعائية ، ومنها على سبيل المثال (بالعربى الفصيح - العار) ، تلك المسرحيات تحديدا من أكثر المسرحيات التى يقدمها الهواة ، ربما بسبب أنها من النصوص التى يسهل على أى مخرج غير دارس أن يقدمها ، ويخدعك ، حين يقول لك أنه يقدم مسرحا سياسيا ،مثلما فعل فى مسرحية (اخلعوا الأقنعة) ، ربما كانت النصوص المسرحية التى كتبها (لينين الرملى) للمسرح التجارى ، نصوصا مقبولة حيث إنه قادر على كتابه الكوميديا ، لكنه لا يستطيع فى المسرح السياسى ، أن يقدم قضية واضحة ، أو مفهومة ، والنموذج هو هذا العرض .. أما عن مسألة الإخراج ، فيبدو أن كل من أراد أن يكون مخرجا ، أصبح كذلك ، بسبب غياب الحركة النقدية المواكبة ، والموضوعية ، والتى تصحح الطريق ، ويبدو أن المجاملات التى كتبت بها قصائد المديح عن هذا العرض ، وطريقة إخراجه ، سهلت على (الرملى) أن يقدم ، على ممارسة الإخراج ، بسهولة ، طالما أنه لا أحد سيحاسبه ، ولقد سيطر على الظن ، أن يحصل (الكاتب) على جائزة الإخراج ، أو جائزة أفضل نص مسرحى ، فى المهرجان القومى للمسرح المسرحى ، ولو حصل على أى جائزة منها ، فلن أندهش ، لأنه قد صار الآن كل شىء جائز – كتبت هذه المقالة قبل إعلان النتائج – وأتمنى أن يكون بعض الظن إثم . إخراج (لينين الرملى) لنصه ، لا يختلف كثيرا عن طريقة تأليفه له ، حيث الضعف ، وعدم استطاعته على أن يقيم توازنا مقنعا يوضح أن ما يحدث من أحداث افتراضية ، يمكن أن يكون لها امتدادا فى الواقع ، وأن اللعبة التى يلعبها هى مجرد أداة للإسقاط على الواقع الحالى ، لم يستطع عن طريق توظيف مفردات العرض المسرحى أن يقنعنا بهذا ، فالموسيقى ، خليط غير متجانس ، بين عدد من المقطوعات المتنافرة ، والوجوه الجديدة التى قدمها فى هذا العرض ، نشاهد أفضل منها فى عروض الثقافة الجماهيرية ، ومع ذلك لا أحد – للأسف الشديد – يلتفت إليها ، مثلما لا يلتفت أحد إلى النصوص الجيدة للكتاب الجدد الذين لا حول لهم ولا قوة ، إلا بالله . القضية ليست أنك قادر على تقديم عرض بعناصر شابة من الهواة ، يقفون على خشبة مسرح المحترفين ، فهذه مسألة بديهية تماما ، نعلمها نحن المتعاملين مع الهواة ، ولكن القضية تكمن فى كيفيه توظيف تلك الكفاءات ، ووضعها فى الإطار الصحيح الذى تستطيع به أن تنهض ، وتستمر فى العطاء ، ولكن أن نضعها فى بركة من الماء الآسن ، فلا فائدة من تقديمها ، أى أن الاعتماد على عناصر من الهواة ، فى عروض لمسرح المحترفين ، حق يراد به باطل ، والباطل يتمثل هنا ، فى أننا نضع عناصر طيبة فى عرض ، لا نستطيع معه أن نقرر هل هؤلاء الهواة يستطيعون الصمود على خشبة المسرح ، مع نص مسرحى راسخ ، وقوى .. هل يستطيعون ؟؟ هذا هو السؤال .. والآن أتساءل من جديد : من يخشى (لينين الرملى) ولا يُلفت نظره ، إن ما يفعله الآن إنما يقلل من قيمته ، ومكانته ككاتب مسرحى قدم عددا لا بأس به من النصوص التى يمكن أن نقبل على مشاهدة عروضها ، برحابة صدر ، وقلب مفتوح ، من يقول له ذلك إذا كان يحبه؟؟.

أحمد عبد الرازق أبو العلا

ملوك الشر وعبور حاجز الإمكانية

شاهدت عرض «ملوك الشر» لفرقة نادى مسرح قصر ثقافة الزقازيق فى إطار فعاليات المهرجان القومى للمسرح وذلك على مسرح ميامى، والعرض يقوم على فكرة خيالية مستقاة من المعتقدات الشعبية فكرة سيطرت على ذهن محمد لطفى مبدع العرض الأساسى، حيث إنه المؤلف «كاتب النص» والسينوجرافى «راسم كل تفاصيل المشهد البصرى والإطار المادى للعرض» ومؤلف الإطار السمعى «معد الموسيقى» محمد لطفى الذى كتب فى بامفلت العرض «تعب كتير + شوية صبر = ملوك الشر» أثقل نفسه بحمل أطلس الذى ذكرت الأساطير أنه كان يحمل الدنيا على قرن رأسه، ومحمد لطفى كتب أيضا فى كتيب العرض عنواناً جانبياً لعرضه «كوميديا واقعية إنسانية» وقد يكون من المؤمنين بتجسد الشياطين فى صورة الإنسان وظهورهم للعيان فى عالمنا الواقعى، ولكن الحقيقة التجريبية مازالت تحتاج إلى دليل على حدوث هذا فى الواقع الفعلى المادى فى عالمنا البشرى؟!.

وبغض النظر عن توصيفه المذهبى لعمله الذى نرى أنه نتج عن فكرة فلسفية ذات طابع أخلاقى تجسد فى صورة فانتازيا تنحو منحى الملهاة السوداء، ولكن محمد لطفى بذل جهداً خارقاً فى تصميم وتنفيذ الإطار المادى للعرض وخاصة فيما يتعلق بتحريك الممثلين المؤدين والمشخصين حاملى الأقمشة السوداء التى حددت الحيز فى الفراغ والذى كان يتتابع فى ألوان وأشكال متعددة ومتلاحقة التغير بصورة لا تخلو من ابتكار وأحياناً من تفرد.

والفكرة الأساسية للمسرحية؛ وكما ذكرت كلمة الفريق فى كتيب العرض «أن الشر والخير عملية نسبية فاختر أنت إلى أيهما تنتمى؟.. واصمت.. لأن الصمت سيتحدث».

ولكن الفكرة تتجسد فى متن نص العرض فى مقولة مطروقة فى المعتقدات الشعبية فى «ما عفريت إلا بنى آدم» أى أن ما شيطان أكثر من الإنسان و«فلان ساق الهبل على الشيطنة» أى أن كثيراً من أفعالنا هى شيطانية. وقد جسد كاتب المتن هذه الفكرة عندما استفظع إبليس الأكبر ما وصلت إليه البشرية من حالة شريرة صادرت على وظيفته الرئيسية فى الغواية بالشر وأصبحت تهدده بالإحالة إلى المعاش وإلغاء دوره الأساسى فى الكون واستنجد بأعوانه الأساسيين أبالسة القارات الرئيسية «أوربا – أمريكا – آسيا – أفريقيا» وأصدر أكبرهم أمراً بالاجتماع لمناقشة الموضوع فيجتمع الأبالسة على الفور ليتخذوا قراراً بعد مناقشة مستفيضة بإعادة هداية الشر ليتمكن الشياطين من غوايتهم مرة أخرى وبذلك يستقيم أمر الكون ومثلثه الطبيعى «الله – الشيطان – الإنسان» وتتم عملية الهداية والغواية والصراع الأزلى بين الإنسان والشيطان بغرض الفوز بملكوت الله أو السقوط فى هاوية الجحيم .

ويستعرض لنا المتن بشكل متنام وفى زمن تصاعدى للحدث كيف يفشل الشياطين فى هداية أنماط بشرية نراها متتابعة أمامنا ما بين الشاذ جنسياً والمرأة الساقطة التى تعتبر بيع جسدها عملاً طبيعيًا؛ بل وأحياناً عملا فاضلا وتاجر المخدرات والبلطجى والموظف المسحوق والضابط الذى لا يحفظ أى أمن وتسيطر عليه القوة المخترقة للأمن، والمحيطة به، فلا يرى فى الرشوة أى بأس ويعتبر الخضوع لتلك القوى هو ما يحدث استقرارا أميناً، وبذلك يحقق وظيفته كشرطى. إذن الفكرة بسيطة بل قد تصل فى بساطتها إلى حد السذاجة وهى أن الشيطان فى عالمنا الراهن قد فقد وظيفته لأننا بلغنا حداً من الشر أعلى مما يستطيع الشيطان بدوره التقليدى فى الفكر الميثولوجى أن يحدثه، وبغض النظر عن أى مناقشات بيزنطية فى مدى حقيقية هذه الفكرة وأنها كما قلنا بسيطة بساطة تخلو من أى تعقيد ومن أى صراع حقيقى، أو بمعنى درامى أدق لأنه لا يوجد الدافع الحقيقى لدى قوتين متفردتين متقابلتين ومتناقضتين لأحداث مثل هذا الصراع، فالكل شرير، الشياطين وبنى البشر والهدف واحد والطبيعة واحدة بالرغم من التغير المؤقت فى دور ملوك الشر أو الشياطين الأربعة، أى دور «الهداية» فكيف يمكن للصراع الدرامى أن يتفجر وجُل ما فعله كاتب المتن هو استعراض حدوتة أنماط، لتحقيق الفكر والأنماط هنا أنماط من الشياطين وكذلك بنى البشر حتى النهاية التى قررها العلم.

وبالرغم من بساطة الفكرة وعدم وجود أى تشويق أو تشوف أو تعرف درامى بها إلا أن مؤلف العرض «المخرج» استطاع أن يحققها بشكل ملفت للنظر يستحق الثناء حيث جعل فريق عمله وحدة واحدة مكونة من مجموعة محركى الأقمشة السوداء التى شكلت صور الإطار المادى لحيوانات التمثيل التى تتابع تغير أشكال رقعته، ومجموعة الممثلين الذين قاموا بأداء أنماط الشخصيات المطروحة فى العمل مثل ملوك الشر، اللول، ناهد، محسوب، مؤمن، مرزوق، صالح، نونو، حسنية.... إلخ. وقد برع محمد لطفى السينوجراف فى رسم صور مشهدية مختلفة ومتعاقبة وسريعة بدون أى ملل بصرى بالرغم من أن مادة التشكيل كانت فورية تحدث أمامنا وكانت شرائط القماش الأسود يتخللها أحياناً اللون الأحمر فى إشارة قوية واضحة إلى ألوان الشيطان فاستطاع المصمم أن يجسد بتلك المادة البسيطة مشاهد داخلية كغرف وردهات فى بيوت، وخارجية كساحات وأماكن فانتازية فى عالم الشيطان، ولم يكن لدى السينوجراف من كتل مادية إلا بضع مكعبات سوداء أيضا ومجموعة منابع ضوء استطاع بشعر حسن أن يستخدمها لإلقاء الأضواء المناسبة على هذا العالم الأسود الذى يسيطر عليه الشر، وللحق فإن موهبة محمد لطفى السينوجرافية كانت تحتاج لكى تتحقق تحققاً كاملاً إلى نص درامى حقيقى ولكنه مع ذلك استطاع أن يقود فريق الممثلين الشباب المتحمسين الهواة قيادة جيدة بحيث تجسدت مواهبهم أمامنا على المنصة وخاصة أمينة إسماعيل فى دور زوزو، وشهاب الدين أسعد فى دور حسيب، وأحمد سالم فى دور زر، وهانى الصادق فى دور اللول، وأحمد ماجد فى دور محسوب، وأحمد فواز فى دور مسخل، وهالة المنسى فى دور نونو، وغادة أبو وردة فى دور حسنية، ومحمد عبد الله فى دور الزبال، وباقى أبطال العرض إلهام عليوة ومحمد صابر ومحمد ثروت ومحمود عمران وأحمد الغندور ومحمد مصطفى ومحمد رمضان وباقى طاقم العرض الذى يثبت مقولة محمد لطفى ذاتها والتى تقول «مسرح + إمكانيات = مسرح الهواة».

والعرض فى مجمله جدير بالثناء لأنه حقق لمتلقيه المتعة والفائدة، ومثل نموذجاً تقليدياً جيداً لعروض نوادى المسرح بالثقافة الجماهيرية.

محمد زهدى

الاستعلاء التكبّر Hybris

الكلمة الإنجليزية يونانية المصدر، ومعروفة بين محللى المأساة الإغريقية ونقادها. وتشير إلى تطرف البطل فى تكبّره، وثقته بنفسه، مما يقوده إلى أن يتخطى التقليد الأخلاقى، أو أن يتجاهل القوانين الإلهية، أو فضيلة التوسط والاعتدال فى الأمور، وعادة ما يقود هذا التخطى إلى هلاك صاحبه، أو عقوبته.

إن مأساة البطل أجاكس فى مسرحية سوفوكليس، المسماة بهذا الاسم (٤٥٠ ق.م) تكمن فى مظاهر استعلائه المتطرف. ولعل طموح مكبث فى مأساة شكسبير المعروفة، خير مثال على المغالاة فى الاستعلاء فى الدراما الإنجليزية القديمة.

طلقة فشنك فى وجه المجتمع المزيف.. لعبة طالت وهربت من الآنى إلى الخيال

لعل أهم ما يميز لينين الرملى هو اقتحامه الدائم لمشاكل المجتمع الملحة وحرصه المغلف بالإطار الكوميدى الأسود على أن يحلل الأوضاع من حوله ويعيدها فى صيغة مسرحية بسيطة وسوقيه، وهو حريص كل الحرص على تعدد مستويات الفعل الدرامى بحيث يمكن قراءته وفق تكوين مختلف لدى كل مشاهد، فرجل الشارع العادى يأخذ من الموضوع بهجته الملفتة التى تزيح إلى حد كبير هم يومه الطويل، والطالب الجامعى يقرأ حرصه على فضح الأوضاع الداخلية، والمثقف تتعدد لديه الرؤى والفلسفة التى تحكم العمل.

وفى هذا العرض – اخلعوا الأقنعة – نرى كاتبنا الكبير يتجه نحو طريقة مختلفة قد تكون جديدة عليه هو أيضا، فهو يلجأ لحيلة القناع الكثيف ليقدم من خلاله رؤية تتكئ على اتهام الكل بالخزى والخنوع ولا يفلت من هذا التكوين أى شريف فالكل خانع تطويه قواعد اللعبة التى تراهن على تبديل الوشوش الحقيقية بأخرى مزيفة تكون هى الإطار العام للمجتمع ويمكن للكل فى هذه الحالة أن يفعل ما يحلو له من زنا وسرقات وتجسس وخيانات ورشاوى وخلافه، وحتى علاء الدين الشاب النابه والمختلف عن بقية أفراد مجتمعه يلجأ للقناع لكى يفوز بمحبة بنت من ناحية ويجارى الأوضاع من ناحية أخرى؟! ناهيك عن أنه يفيق فى نهاية الحدث الدرامى ويدعو أبناء مجتمعه للكشف عن وجوههم الحقيقية لأن البلد قد امتلأت بالغرباء، أى غرباء وأى بلد مجاور لا يهم المهم أن ذلك البلد المجاور يرسل جواسيسه ليتابع تردى الأوضاع والناس والأخلاق؟!

إن لينين الرملى فى هذا النص لا يشذ عن التكوين الراسب فى عقل متلقيه والذى تربى على أفكار ثابتة عن علاقة الرعية بملكهم ووزيره. حكايات ورثناها عن ألف ليلة ومازالت تعاد علينا بصيغ مختلفة ولكنه يحتفظ بإطارها الشكلى وينسج الداخل بمنطق الكوميديا الخفيفة فالملك لا يعرف حراسه ولا يعرف من أتى بهم ويتصرف بصبيانية ورعونة ولا يهتم إلا بكل ما هو شكلى ويحيك المؤامرات فقط لكى يلهو بالرعية؟! وعلاقته بالمفتى إنما هى علاقة متوترة تحكمها إرادة الملك ولو على حساب الحق والشريعة، أما المفتى متزمت بغير حق لا يفهم دينه بالشكل اللائق وإنما يطلق الأحكام وفق عصبية عهدناها فى معظم الفضائيات حيث تقدم الأفلام المكررة والتى تحتفظ بصورة مشوهة لرجل الدين لا تبتعد عنها كثيرا فقط بعض المتغيرات والمواقف ولكنه كما هو منذ سنوات طويلة يلبس الجلباب والعمّة ويستشيط غضباً ويصب اللعنات على كل ما هو جديد، قد تتغير الأحداث وقد تتبدل أحوال الناس إلا الشكل التقليدى لرجل الدين؟ ولينين هنا يقدمه فى صورتين قبل القناع وبعده فهو قبل القناع متزمت للغاية وعدوانى ولكنه بعد القناع شخص آخر يجرم شرعامن يتخلى عن القناع، والفكرة التى ابتدعها المؤلف هنا تأخذ مداها فى تصوفات أهل البلدة الفقراء العدماء المشوهين فالكل مقتنع بأن القناع هو السيد فهو يتيح لهم كل التصرفات ولا يجدون من يحاسبهم وبائع الأقنعة وزوجته يملآن الدنيا من حولهما بالعالم الجديد حيث يتخفى الإنسان ولا تظهر إلا صورة مغايرة له تماماً فالولد يصبح فتيا والعجوزة تصبح شابة والعاهرة تلبس قناع الشرف.

ولهذا أظن أن اللعبة قد أخذت حيزا أكبر مما كانت ترمى إليه ولم تعد قادرة على الغوص فى الآنى فتركته متعمدة وهربت إلى الخيال والتاريخ والقصص الشعبى، وعلى المتلقى الذى يحاول أن يربط بين الأحداث الجارية وتيمة النص أن يغوص فى دهاليز معتمة حالكة السواد وقد لا يصل إلا لبعض الشذرات والقشور غير الفاعلة.

أنا هنا أتحدث عن الجزء الذى قدم ضمن فعاليات المهرجان القومى الثانى للمسرح المصرى.

تبدأ الأحداث وتنتهى من خلال الحكواتى والطريقة التقليدية فى الإشارة السريعة للشخصيات ثم الولوج إلى قلب الحدث الدرامى ولا تنجو المشاهد التالية من تعليق ذلك الحاكى والذى أظن أنه لا يفيد الحدث بقدر ما يعطله فعلى الرغم من سرعة الإيقاع داخل التيمة إلا أن الحاكى كان فى معظمها علامة استفهام لا يطور الحدث هو فقط يعلق عليه ويقدمه؟!

أما عن لينين المخرج فقد كان موفقاً إلى حد كبير فى اختياره الجيد لمجموعة الممثلين وإيقاعه السريع وإتقانه لرسم الحركة بالقدر الذى يتيح أهمية البطل فى المشهد إلى جانب عدم بهرجته فى المشاهد التى تحمل عدداً كبيرا من الممثلين فالموضوع كله لديه محفوف بطريقة اللعبة التى لا تعتنى بالحقيقة بقدر ما تعتنى باللعبة ولكن للأسف لم تكن لعبة محفوفة بالمخاطر ولم تكن لعبة صدامية كما بدا فى عرضه (الكابوس، ووجهة نظر) وهما العرضان اللذان صنعا احتكاكاً فاعلاً مع الأحداث الراهنة فى المجتمع وبدا من خلالهما (لينين) وكأنه يشير بقوة وفهم للتغيرات الاجتماعية والسياسية فى المجتمع المصرى.

ولما كان المؤلف متوجهاً بكليته نحو الكوميديا كإطار مغلف لطريقته المثلى فى تقديم رؤاه فقد انطبع ذلك التكوين على لينين المخرج فدائما المشاهد تحمل التفسير والرؤية الكوميدية ودائما الشخصيات خفيفة الظل تتخذ من الكوميديا نموذجاً طيباً لتبنى طريقة الأداء.

وقد جاءت موسيقى هانى شنودة المتنوعة بين عدة طرق كأهم عناصر نجاح العرض المسرحى، فقد نفذ هانى شنودة طريقة تتبع الحدث وقدم تفسيرا يليق بكل مشهد على حدة، فإن كان المؤلف يبدأ بالطريقة التقليدية للحدث فى قصص ألف ليلة فلا مانع من التنويع على التيمة الموسيقية الشهيرة لهذا الحدث، وإن كان المؤلف يعلق على نهاية المشاهد بطريقته المعهودة فى التهكم فإن النسيج الموسيقى سيصنع حدثاً موازياً يبرز أهمية التعليق الكوميدى ويشحذ المتلقى نفسيا لهذا التقديم.

أما عن ديكور (صفوت سامى) فأظن أنه كان بعيداً عن أهمية الإطار العام فلينين الرملى يقدم موضوعه تحت لواء اللعبة المسرحية والتى تتكئ على الحدث القصصى كحيلة ومن ثم هناك اتفاق ضمنى بين المؤلف والمتلقى على اللعب وهو الأمر الذى يقتضى حرية فى تقديم السينوغرافيا، حرية يكون هدفها الأساسى الابتعاد عن تقليدية المشاهد وإعمال العقل للتفسير الموحى بالحدث وما قام به (صفوت سامى) كان محاولة جادة للالتصاق بالمشاهد فى تكوينها التقليدى، منزل الملك بهرجة شكلية وكرسى حكم يتصدر المنظر المسرحى، لقاء علاء الدين ومحبوبته فى حديقة خلفيتها خضراء، ساعده فى ذلك مصمم الملابس (حمادة البراوى) والذى أخذ من نفس النسيج التقليدى فرجل الدين بالجبة والقفطان والملك بملابسه المعهودة تاريخياً وعلاء الدين مميز عن بقية أهل القرية، وعليه كانت المسافة الفنية بين الحدث الدرامى والتعبير عنه سينوغرافيا واضحة بل ومقلقة وليست فى صالح العمل الفنى.

وعن الأداء التمثيلى ستجد أن الأسماء اللامعة فيه مجموعة من الشباب الذين تدربوا بالقدر الكافى على تجسيد الأدوار بالطرق المختلفة، فمن من المسرحيين لا يعرف حمادة شوشة أو محمد رضوان أو محمد على أو عبير مكاوى وبقية الممثلين أراهم للمرة الأولى تميز منهم (حمدى عباس) فى دور علاء الدين، والشىء اللافت فى مجموعة الممثلين الجدد جديتهم واهتمامهم بالتفاصيل الصغيرة للشخصية المؤداة واستيعابهم لمبدأ اللعب مع الحدث الدرامى وهو المبدأ الذى حرص عليه المؤلف والمخرج.



والملاحظة الملفتة فى مهرجان هذا العام هى اتكاء عدد غير قليل من المبدعين على لعب أكثر من دور فلينين الرملى المؤلف المعروف يقوم بإخراج عمله وكذا محمد أبو السعود فى أنتيجونى فى رام الله أنتيجونى فى بيروت وكذا (محمد لطفى) من الثقافة الجماهيرية فى عرضه «ملوك الشر» وهى طريقة نتمنى اختفائها فى الدورات القادمة ؛ فإن كان لينين قد نجح إلى حد ما فى لعبة الإخراج فإن أباالسعود ولطفى قد خسرا حين حاولا لعبة لم يتمكنا من أدواتها (التأليف المسرحى) بشكل كاف، كما أن فكرة تأليف وإخراج نفس العمل تقلص من أهمية العرض المسرحى فالآخر دائماً ما يحتفظ بوجهة نظر تصنيف للعمل وتبرز أهميته، وللحق فإن (مصطفى سعد) صاحب مسرح الاستفهام هو الأهم فى هذا الاتجاه (تأليفاً وإخراجاً) فهو يعى تماماً أصول مفاهيم توجهه الجديد.

أحمد خميس



● بعد انتهائه من المشاركة فى تمثيل عرض «أطياف حكاية» لفرقة كلية الزراعة جامعة القاهرة، يقوم الممثل الشاب «محمد فريد شوقى» حاليًا بقراءة النص المسرحى «هانيبال» الذى يشارك به المخرج عماد يوسف فى عروض المسرح الجامعى القادم والذى تنظمه جامعة القاهرة سنويًا.

مذاق فنى خاص ورؤية نابعة من البيئة

مهرجان النوادى بالصعيد كشف عن كنز مسرحى.. والمهم الشباب يستمر

ترددت كثيراً قبل الكتابة عن مشاهداتى لعروض نوادى المسرح بإقليم وسط وجنوب الصعيد الثقافى، فهذه هى المرة الأولى التى أتابع فيها عروضاً مسرحية للصعيد. فإذا كان البعض يعتقد أن القيم الجمالية والفكرية التى يطرحها المسرح فى أى مجتمع لا تختلف اختلافاً كبيرا باختلاف المجتمعات المحلية داخل المجتمع الكبير، فإنى على العكس من ذلك أؤمن بالخصوصية الثقافية المحلية التى تفرض مذاقاً فنياً ورؤى فكرية خاصة بكل مجتمع محلى، ومن ثم فإن قدرة الناقد على قراءة العرض المسرحى ترتهن إلى حد كبير بقدرته على فهم المجتمع المحلى الذى أفرز هذا المنتج الإبداعى شديد الالتصاق بالبيئة المحلية التى تفرض نمطاً خاصاً للتفكير والتذوق الجمالى

وبعد طول تردد لم يبق فى ذهنى سوى انطباعات عامة عن عروض شديدة التميز كشفت لى عن كنز مسرحى يتجاور مع كنوزنا الأثرية فى صعيد مصر. ولا أدعى أننى بصدد قراءة نقدية متأنية لعروض المهرجان، بقدر ما هى محاولة للارتحال مع بعض التجارب الإبداعية لهذا الشباب الصعيدى الواعد.

الفيضان (عن رواية طرح البحر للروائى يوسف القعيد.. إعداد وإخراج : محمد عبد الصبور)

ترتكز المسرحية على تيمة العجز الجنسى، فـ «خلف» يعجز عن الإنجاب من زوجته «رحمة» التى زوجها له والده الثرى دون إرادة الابن، ويبدأ العرض والزوجان فى منتصف العمر، الزوجة تتوق إلى الأمومة، والزوج يحطمه الشعور بالعجز، ويبحر العرض فى الزمان والمكان، فيعود بنا الزمان إلى الخلف لنرى الزوجين فى ريعان شبابهما يسيطر عليهما الآباء ويقيدانهما فى إطار ضيق من التقاليد البالية، وهو ما عبر عنه المخرج دلالياً بأن وضع الآباء فى إطار خشبى يشبه أطر الصور الزيتية القديمة وأمام هذه الأطر ساتر خشبى تتدلى منه القيود تكبل «خلف» أسير الماضى.. لقد بدا الماضى طوال الوقت مسيطراً على الحاضر متحكماً فى المستقبل، فالعمر يتقدم بالزوجين لنرى «رحمة» وهى مازالت تحلم بالطفل حتى بعد أن بلغت أرذل العمر، بينما «خلف» محطم يائس مشدود إلى ماضيه العقيم وقد تحول عجزه إلى طاقة استبداد وإذلال يدعمها ثراؤه الفاحش، وبهذا لم يعد عجزه فاعلاً فقط فى حدود شخصه وشخص زوجته بل امتد تأثيره إلى المجتمع المحيط به؛ فاتسعت الدلالة وخرجت من إطار الخاص إلى العام، فالعجز الجنسى ما هو إلا رمز دلالى على تسلط وسيطرة السلطة الأبوية التى هى فى ذاتها رمز دلالى لكل قوى القهر والتخلف المسيطرة على المجتمع.

وقد نجح المخرج إلى حد كبير فى التعبير عن دلالاته، وطرح حلولاً إخراجية دالة ومعبرة فى ذات الوقت، من ذلك فكرة الأطر المغلقة التى تُفتح لتكشف عن الماضى، ثم تغلق لتسيطر على الحاضر بالسلاسل الحديدية المقيدة للشخصيات، وفكرة قطعة القماش التى تتحول إلى قضبان ثم إلى طفل وليد. ونصيحتى للمخرج والمعد إذا أراد أن يستمر فى تقديم عروض مسرحية تعتمد على رواية أن يعهد بذلك إلى معد قادر على الإلمام بعالم الرواية وعالم المسرح فى ذات الوقت، فقد كان الإعداد هو نقطة الضعف الرئيسية فى العرض، فالبناء غير متماسك، والانتقالات الزمانية والمكانية تتم بصورة فجائية، واللغة غير مكثفة. وبشكل عام لم يتمكن المعد (المخرج) من نقل عالم الرواية إلى عالم المسرح، كما جاء اختيار اسم المسرحية غير دال على موضوعها.

أما عن الأداء التمثيلى، فقد نجح الممثلون بشكل عام فى التعبير عن المقاصد الدلالية للعرض باستثناء «محمد عبد السلام» الذى لم يقنعنا بالمراحل السنية المختلفة التى مرت بها شخصية «خلف» وكان أداؤه ثابتاً متجمداً معظم الوقت. ومما زاد من انفصال المتلقى عن الشخصية، تلك الملابس التى لا تتناسب إطلاقاً مع الثراء الفاحش للشخصية، فى حين أجادت «شيماء عبد الله» فى دور «رحمة» وعبرت تعبيراً جيداً عن مشاعر الأمومة المحبطة المسيطرة على تفاصيل الشخصية كافة. واعتمد أداء باقى الشخصيات على تصوير النمط والتعبير عن جانب واحد من جوانب الشخصية، وهو أمر حتمى طالما تم استدعاء تلك الشخصيات لتجسيد هذا الجانب وحده.

جنون عادى جداً : تأليف وإخراج : مروة فاروق لعلها مصادفة أن يقدم هذا العرض فى ذات الليلة التى قدم فيها «الفيضان»، فالعرض يرتكز أيضا على تيمة العجز الجنسى. وإذا كان الفيضان يرتحل فى الزمان والمكان، فإن «جنون عادى جدا» يتوقف عند لحظة وحيدة شديدة الخصوصية، هى لحظة الخلوة الشرعية بين زوج وزوجته فى ليلة زفافهما. وإذا كان «خلف» غير قادر على الإنجاب، فإن الزوج هنا أسوأ حالاً فهو غير قادر على معاشرة زوجته حيث تطارده عناصر الإحباط والقهر وتحول بينه وبين إتمام واجباته الزوجية.. وتتجسد عوامل الإحباط والقهر على خشبة المسرح فى صورة رجال تنشق عنهم حوائط غرفة النوم ليمارسوا قهرهم على الزوج، ويأتى التفسير الدلالى لهذه الشخصيات من خارج العرض.. «الناس دى هيه انت»، وفى رأيى أنه لا يكفى أن ترد جملة إيضاحية فى سياق النص لتحمل التفسير، ففى وسع المؤلف والمخرج التعبير عن تشظى الذات إلى عدة ذوات متحاورة متصارعة بأسلوب فنى يلتحم ونسيج العرض بدلا من الجمل الإيضاحية الشارحة.

ومن اللمحات الفنية التى أجادت فيها المخرجة، أن تخرج هذه الشخصيات من حوائط لامعة تحمل بهجة ليلة الزفاف، وما إن يخرجوا حتى تعود الحوائط إلى طبيعتها الأولى، مما أثار فى المتلقى الإحساس بالتناقض، فخلف ما هو إلا مبهج، فى صورته السطحية تكمن عناصر الإحباط والقهر.

ومثلما شكل التناقض السمة الغالبة على عناصر التشكيل المرئى، شكل التناقض بين موقفى الزوج والزوجة السمة الغالبة على دراما العرض، فالزوج دائم التعبير عن رغبته فى الوحدة والارتداد إلى الذات فى مقابل الرغبة الدائمة للزوجة فى الاتصال بالآخر.



لقد بدأ العرض بداية تقليدية غاية فى البهجة سرعان ما تحولت إلى موقف كابوسى مخيف، وهو ما كان يستتبع عناية أكثر بالإطار التشكيلى للتعبير عن العالم الداخلى للزوج، ذلك المدرس اللافاعل الذى يخضع كل المؤثرات الخارجية دون أن تكون له القدرة على التأثير فى المجتمع المحيط به، فالماضى والحاضر معاً يمارسان ضغوطهما الرهيبة على هذا الزوج الذى ينتهى به الأمر إلى العجز الجنسى.

ويكشف نص العرض عن موهبة واعدة فى مجال التأليف المسرحى، فقد عبرت «مروة فاروق» عن هذا العالم المحبط بأسلوب ساخر لم يلجأ إلى المباشرة أو التجهم، كما يكشف العرض أيضاً عن مخرجة تضاف إلى جيل مخرجات المسرح المصرى الذى بدأ يتشكل منذ فترة قصيرة، فقد استطاعت السيطرة على إيقاع العرض، رغم أن الموقف الدرامى يتركز فى لحظة ثابتة لا تتبدل، ومع ذلك استطاعت أن تحقق التباين والتنوع من خلال الأداء التمثيلى، والحركة المسرحية، فقد تباين أسلوب الأداء التمثيلى بين الزوج والزوجة، كما تنوعت الحركة المسرحية بين السكون والحركة متباينة الإيقاع.

ومع انتهاء الليلة الأولى من المهرجان بعرضين يحملان تقريبا نفس المعانى ويطرحان نفس القضايا كانت دهشتى بالغة، ليس فقط لتلك المصادفة، ولكن لذلك السؤال الذى ظل يلح على ذهنى طوال ليالى المهرجان حتى الآن: «لماذا اتخذ الشباب الصعيدى من تيمة العجز الجنسى رمزاً دالاً على الإحباط والقهر الذى يعانى منه المجتمع؟» ربما لو حدث ذلك فى مجتمع محلى آخر لما كانت دهشتى بالغة، ولكن فى الصعيد الشهير بفحولة رجاله وخصوبة نسائه يظل التساؤل مطروحاً على الباحثين فى سوسيولوجيا المسرح.

أحاول السيطرة على تلك الدهشة التى تملكتنى لأتابع ليالى المهرجان، وأتوقف عند بعض العروض المتميزة وقفات تأملية لا تطمح إلى التغطية النقدية بالمفهوم العلمى بقدر ما هى محاولة للاستقراء والتأمل.

الزنزانة : تأليف : السيد الشوربجى. إخراج: رائد أبو الشيخ

يطرح تناول رائد أبو الشيخ لنص الزنزانة قضية الإعداد عن نص مسرحى، فمن المعروف أن مصطلح الإعداد ينسحب على إعداد نص مسرحى عن جنس أدبى أو فنى غير مسرحى (رواية – قصة – شعر – لوحة..) أما التعامل مع النص المسرحى فلا ينسحب عليه هذا المصطلح، حيث يقتصر دور المخرج على الاختصار والتكثيف والتفسير اللازم لإحالة النص المسرحى إلى عالم حى على خشبة المسرح، على أن المخرج والمعد هنا قد تجاوزا هذا المفهوم وسمحا لنفسيهما بإعادة بناء النص الأصلى الذى انتفت علاقته – أو كادت – بنص العرض.

وبعيداً عن هذه القضية تدور أحداث العرض حول ثلاث شخصيات تجتمع فى زنزانة واحدة لكل منهم حكاية جاءت به إلى الزنزانة، والحكايات الثلاث ترتبط بالمرأة، فهى التى أودت بالرجال الثلاثة إلى هذا المصير. ويلاحظ الناقد مجدى الحمزاوى – وهو المتابع لعروض الصعيد منذ زمن بعيد – أن علاقة الرجل بالمرأة تشكل ركيزة أساسية فى فكر شباب المنيا، وهى ملاحظة جديرة بالتأمل، وقد تحتاج إلى وقفة فى مجال آخر. ونعود إلى العرض الذى يستعين بأسلوب الاسترجاع (الفلاش باك) لنتعرف على حكاية كل سجين. ويسعى المخرج (المعد) إلى إرباك المتلقى بحيث يختلط عليه الأمر: هل هناك ثلاثة مساجين بالفعل، أم أن الثلاثة شخصية واحدة انقسمت على ذاتها، وقد حاول المخرج الانحياز إلى التصور الأخير؛ فوحد ملابس الشخصيات الثلاث، كما حرص على تخطيط الحركة المسرحية بحيث ينعكس الصراع بين أى شخصيتين على الشخصية الثالثة، بمعنى أنه إذا ضرب أحدهم الآخر تألم الثالث. ونتفق مع الناقد أحمد خميس فى قوله بأنه يمكن قراءة العرض قراءتين، قراءة تقرر بأنهم ثلاث شخصيات، وقراءة تقرر بأنهم شخصية واحد، فى رأيى أن القراءة الأخيرة أكثر عمقاً رغم أن المخرج المعد حدد لكل شخصية صفة نفسية سلوكية واضحة، فأحدهم يائس والثانى مستسلم والثالث جبان، ومع ذلك فكثيراً ما نشعر بأنهم شخصية واحدة تحمل فى ذاتها كل هذه الطبائع المتناقضة شأنها فى ذلك شأن الطبيعة الإنسانية المتبدلة على الدوام.

ولعل أهم ما يميز العرض الرؤية التشكيلية التى لم تحصر المتلقى فى المكان المفترض للأحداث (الزنزانة)؛ ففى خلفية المشهد تظهر المبانى الشاهقة وكأن المدينة تطل بوجهها القبيح على الزنزانة التى خلقتها الشخصية (أو الشخصيات) لنفسها، أما الزنزانة نفسها فقد تحددت بشرائط طولية وعرضية من القماش المطاطى المرن مما أعطى الإحساس بإمكان إزاحتها، وبأنها من صنع أبطال العرض أنفسهم أو من وحى خيالهم.

وقد عبر الممثلون رضا طلبة ووليد عبيدة وأحمد صلاح عن الأنماط الرئيسية للشخصيات الثلاث دون مبالغة فى الأداء، كما أجادت ليلى قطب فى دور (هى) حيث جسدت دور المرأة فى حياة الشخصيات الثلاث، وحرص «أكرم نادى» على تجسيد النمط التقليدى للحارس الفظ الذى يخفى ضعفه من خلال قسوته المصطنعة.

العصايا والخلخال : تأليف وإخراج: محمد عبد السلام

لم نكن نتصور أن محمد عبد السلام الذى قدم شخصية «خلف» فى مسرحية «الفيضان» هو نفسه مخرج هذا العرض البديع، فقد رأيناه ممثلا متواضعاً محدود الإمكانيات، فإذا به يطرح نفسه مخرجاً بارعاً يمتلك أهم مقومات الإخراج المسرحى، فلديه خيال جامح، وقدرة على خلق عوالم درامية وأجواء مزاجية يتحكم فيها من خلال الإيقاع المتوتر المتباين.

وتستوحى المسرحية عالم الحكايات الشعبية دون أن تقدم حكاية تقليدية بعينها، فهى تطرح علاقات الحب المجهض فى زمن الجدب والجميع فى انتظار الخلاص الذى لا يأتى.. وتطرح هذه الصور من خلال الثنائيات المتعارضة أحياناً والمتوافقة فى أحيان أخرى.. فهناك «عواد» الشرير، وابن عمه «مهران» الذى يقاوم هذا الشر، والاثنان يتصارعان على «عفيفة» التى ترتبط مع مهران بعلاقة حب مجهض وكلاهما مهدد بالجان الشرير.. وتتشابك العلاقات فى بنية درامية شديدة التعقيد صاغها المؤلف ببراعة حين اعتمد على تفكيك الموروث وإعادة طرحه من جديد.

وأهم ما يستلفت الانتباه فى هذا العرض التشكيل المرئى شديد الحيوية الذى اعتمد فقط على وحدة «الملاءة» التى استخدمت فى تشكيل الفراغ المسرحى استخدامات متعددة، فهى أحيانا كوخ، وأحياناً مقام الشيخ عارف وأحياناً رحم امرأة... إلخ.

ومن الممثلين أجاد «الحسينى عبد العال» فى دور «مهران» و«محمود مسعود» فى دور «عواد» و«سهير ماهر» فى دور عفيفة، و«صفاء قطب» فى دور الغجرية. وعلى الرغم من حالة التشظى المسيطرة على العرض، إلا أن الأداء التمثيلى استطاع أن يخلق الوحدة من خلال التباين، فقد طرح كل ممثل شخصية فى إطار التركيز على جوهر الشخصية دون أية تفاصيل غير ضرورية مما أوحى بأسطورية الشخصيات وكأنها أتت من عالم أسطورى موغل فى القدم حيث التركيز على ما هو جوهرى. واستطاع المخرج أن يحقق هارمونية الأداء الصوتى مما زاد من متعة المتلقى لهذه المعزوفة الرائعة.

لعبة هواء : تأليف : ستينسواف ليم إخراج: أحمد ثابت حسين

رغم التقدم التكنولوجى الهائل الذى شهدته العصور الحديثة، تظل العلاقات الحاكمة لسلوك البشر هى نفسها العلاقة الأزلية بين قابيل وهابيل.. هذه ببساطة هى المقولة الرئيسية لمسرحية «لعبة هواء»، ففى مركبة فضائية يحلق دكتور «ميلز» ودكتور «بلوب» خارج الكرة الأرضية، ويظهر كل منهما محباً للآخر ودودا إلى أن يعلن عن نفاد كمية الأوكسجين التى لم تعد تكفى إلا لواحد فقط، ومن ثم يفكر كل منهما فى قتل الآخر، فغريزة البقاء تسيطر على سلوكهما وتعدله ليتحولا إلى قاتلين همجيين بعد أن كانا يمثلان آخر ما توصلت إليه الحضارة البشرية من تقدم ورقى.. وبعد أن يقتل كل منهما صاحبه نكتشف أن فرصة الحياة كانت مكفولة لهما لو لم يتسرعا إلى الاندفاع للقتل.

الفكرة واضحة وبسيطة، نجح المخرج فى التعبير عنها ببساطة مستعينا بإطار تشكيلى مناسب يوحى بسفينة الفضاء، كما جاءت الملابس أيضا مقنعة بأن يرتديها رواد فضاء، وفى الخلفية كانت هناك لوحة تعبيرية لم تحاك الواقع بقدر ما عبرت عن جوهر المسرحية، أو ما يطلق عليه عرق الذهب المتخفى بين طياتها. ويمتلئ المسرح بعدد من الساعات المتوقفة، وهو ما فسره الناقد أحمد خميس – ونتفق معه فى رأيه – على أنه تعبير مجازى عن توقف التاريخ عند زمن قابيل وهابيل.

وقد تدرج إيقاع العرض من البطء الشديد فى البداية إلى التدفق المتلاحق تدريجياً مع احتدام الصراع، ولولا الأخطاء اللغوية الفادحة التى وقع فيها الممثلون، ولولا النهاية التى أقحمها المخرج على العرض لاستطعنا القول بأنها تجربة مسرحية أقرب إلى الاكتمال، فقد أراد المخرج أن ينهى عرضه المسرحى بمقولة أخلاقية مقحمة فظهرت مجموعة من الملائكة ومجموعة من الشياطين لتعرض لنا عظة أخلاقية لا مبرر لها جاءت بمثابة نهاية ثانية بعد النهاية المنطقية الأولى باغتيال كل من الرجلين للآخر.

الليلة نحلم : تأليف : ناصر العزبى، إخراج: يوسف خلف الله

صور مختلفة، ثنائيات يسيطر عليها الحلم وشوق اللقيا تعترضها سلطة غاشمة تعاقب المحبين.. وتجتمع تلك الصور بطريقة الكولاج لتشكل فى النهاية وحدة فى المضمون رغم تباين الشكل.

ويبدأ تقاطع أحلام الحب المجهض من لقاء طفلين متحابين يقهرهما المدرس، ثم نرى حالم ونور ثم صابر وناعسة. ولكل منهم حكاية غير مكتملة.. وتدور الحكايات مع دوران الطاحونة التى اتخذت شكل الوجه البشرى، ثم تتوقف الحكاية مع توقف حفار القبور عن عمله وكأنه يستعد لدفن المحبين فى القبر الذى حفره أثناء تقدم الحكاية للأمام، وهو ما يوحى بالحتمية المأساوية لعلاقات الحب المجهض. وفى العموم لم يستطع المؤلف ناصر العزبى أو المخرج يوسف خلف الله أن يقدما لنا نسيجاً دراميا موحيا، فالعرض يكتفى بطرح الصورة العرضية لقهر المحبين ولم يطمح إلى تجاوزها ليسبر أغوارها ويتعمق فى مكنوناتها، ولولا الأداء التمثيلى الجيد لمجموعة الممثلين لما استطاع العرض أن يبقى المتلقى على اتصال وثيق بما يجرى على المنصة.

سر الولد : تأليف : أشرف عتريس، إخراج: أحمد يوسف الجمل

يستعين المؤلف «أشرف عتريس» بالتيمة الأسطورية الماثلة فى الوجدان الشعبى عن ميلاد الطفل الذى سيدك عرش الطاغية، فيأمر الأخير باغتيال كل المواليد من الذكور، إلا أن هذا لا يمنع ميلاد الطفل الذى ينجح فى مسعاه إلى خلاص مجتمعه.. ولا شك أن هذه التيمة المستعارة من التراث الدينى لها مردود فى الوجدان الشعبى، ولعل هذا ما دفع الكاتب إلى اللجوء لعدد من الحكايات الشعبية والتراث التاريخى، لينسجها مع تيمته الرئيسية ليقدم لنا نصه المسرحى المصاغ فى لغة أقرب إلى الشعر.

وتبدأ المسرحية بالنبوءة الأولى التى تحرك كافة الأحداث.

«نجمك هايغيب.. نجمك هاينطفى». وما إن تطرق النبوءة

آذان غانم الشرير حتى يأمر بقتل كل طفل.. «لازم يموت.. مشبوح على شجرة». ومع ذلك لا ينجح غانم فى قتل الطفل المخلص الذى يولد من رحم القهر، ويخرج ياسين إلى الوجود فى إطار أسطورى.

«هلت البشاير وانقسم القمر.. ودون الصرخة آهة فى عيون السجر»

ورغم تحذيرات الأم وتحذيرات بهية ابنة عمه إلا أن ياسين يسعى لخلاص مجتمعه، فياسين «مسكون بالوطن.. مهموم بالناس».

ولا يظن القارئ أننا نتابع خلال العرض رحلة ياسين وحبيبته بهية. فالعرض يعتمد على فكرة التناسخ والتحولات، فياسين سيصل إلى أدهم الشرقاوى ولومومبا وسبارتاكوس وكل بطل يعبر عن أشواق مجتمع المقهورين.

وقد استعان المخرج بالكورس وتكويناته التى تتناسبت مع الإطار الملحمى الذى صاغ فيه مسرحيته، واعتمد الإطار التشكيلى على لوحة نسيج العنكبوت فى عمق منتصف المسرح، أمامها عدة درجات يقبلها غانم وأمام هذه المستويات يجرى تجسيد الأحداث الخاصة بالبطل المخلص، حيث حرص المخرج على الفصل التام بين عالم السلطة ممثلا فى غانم وحاشيته، وعالم الشعب ممثلاً فى الكورس والبطل المخلص. ولعل أفضل لوحات العرض، لوحة ميلاد الطفل التى استعان فيها المخرج بالكورس مكتملاً وقد أمسك بملاءة ضخمة فى أعلى طرفها تستلقى الأم ليخرج الطفل من أسفلها فى تجسيد تعبيرى. موح شديد التأثير.

تدفقات : إخراج: عماد الدين عيد

يغنينى عنوان العرض عن محاولة تصنيفه فى أى من المدارس المسرحية المعروفة، فالعرض بالفعل عبارة عن تدفقات متجاورة لا تسير فى خطوط منتظمة، ربما يمكننا أن نصفه بأنه نبضات درامية تشكل كل منها وحدة مستقلة، تحاول كل منهما أن تشتبك مع الواقع الاجتماعى دون محاولة التعمق فى هذا الواقع..

فى البداية نرى مجموعة من الشباب يحاولون تحقيق ذاتهم من خلال المسرح، فمنهم الممثلون ومنهم الراقصون. ويقع اختيارهم على موضوع مناسب من وجهة نظرهم، وهو التساؤل عن أنف أبى الهول ولماذا هو مكسور. سؤال تطرحه المجموعة وتحاول الإجابة عليه بما يعكس عبث الواقع وقسوته التى دفعت هؤلاء الشباب إلى الاغتراب عن واقعهم وانشغالهم بما لا يجدى، وهو ما يتأكد عندما يقترح أحدهم شرب البانجو.. ولا يتوقع القارئ أن أسود له أحداثاً مسرحية، فالعرض أقرب إلى الصور العبثية التى تعتمد على التداعى ويتم تجسيدها بالحوار أحياناً وبالرقص فى أحيان أخرى، فمن اللوحات الراقصة تلك اللوحة التعبيرية التى تتحول فيها «المنشآت» إلى سجن ثم حلبة مصارعة يتصارع داخلها الشباب من خلال رقصة عنيفة، بينما يردد أحدهم «أنا مش هابطل أتكلم عن مناخير أبو الهول»، وهناك لوحة طابور الخبز التى تصاحبها موسيقى رومانسية يطلب الممثلون تغييرها، فهم يقتتلون أمام المخبز وقد ارتدى كل منهم ملابس سوداء، إلى أن تدخل فتاة جميلة لتحصل على «مشنة» خبز كاملة بينما الطابور يقف أمام المخبز. وتنتقل الصورة المسرحية من التعبير الصامت إلى مناقشة حول الوعى المسرحى ومخاوف مجموعة الشباب من النقاد الذين لن يفهموا المسرحية، وتستمر المناقشة أثناء اللعب بكرة ضخمة. ويتعدد طرح مشكلات الشباب (التدخين – الحب – القهر الأبوى – محاولة طالب الثانوية العامة تحسين مجموعه... إلخ).

ومن أكثر اللوحات إثارة للجدل تلك اللوحة المعبرة عن الأشواق الجنسية المكبوتة حينما يمسك أربعة شباب جلباباً نسائياً فى إحدى يديه ويحتضنه فى شبق جنسى، ثم يرتفع صوت الآذان، فيتوضأ الشباب ثم يبدأون فى الصلاة، ويظل كل منهم متردداً بين الصلاة واحتضان الجلباب النسائى. لقد جاءت اللوحة صادمة للمشاعر مخترقة للتابوهات، ولولا شحنة الصدق التى صاحبت تجسيدها لصرفت المتلقى عن متابعة طريقة العرض ودفعته إلى التفكير فى أمور لا علاقة لها بفن المسرح أو بالفن بشكل عام.

وقد اعتمد الإطار التشكيلى على مساحة فارغة يتوسطها «شباك» ضخم ربما كان الشباب يطل منه على العالم، وربما كان العالم يطل منه على هذا الشباب الممزق بين معتقدات لم يعد يؤمن بها وواقع مهترئ طارد ومحبط. والعرض فى مجمله يمثل تجربة فريدة لافتة للانتباه لجرأة المخرج عماد الدين عيد فى تناول موضوعاته واختياره لشكل غير تقليدى يمزج بين الرقص التعبيرى والدرامى، وقد ساهمت لياقة الممثلين وصدق أدائهم فى حيوية العرض التى دفعت المتلقى إلى أن يلهث وهو يتابع هذه التدفقات الشبابية الواعدة.

اشهد يا قمر : تأليف: نجيب سرور، إخراج: محمود إبراهيم

حاولت أن أجد مبرراً واحداً لتغيير عنوان مسرحية نجيب سرور الشهيرة «آه يا ليل يا قمر» إلى العنوان الجديد الذى وضعه لها المخرج محمود إبراهيم، وعبثاً كانت المحاولة، فالعرض اكتفى فقط باختصار بعض المشاهد من المسرحية الأصلية. ولعل هذا العرض ينفرد عن بقية عروض المهرجان فى الاعتماد على نص درامى متماسك يعيدنا إلى عالم المسرح الشعرى بسحره وشجنه.

ولم يحرص المخرج فقط على شاعرية الكلمة، بل تخطاها إلى شاعرية الصورة وشاعرية النغم فقد استغل المخرج وحدة «العصا» ليشكل منها كل المفردات المرئية فى العرض، فمنها يتشكل القطار والموكب والسجن... وتتبدل الصور فى نعومة فائقة وحساسية مرهفة، فعلى سبيل المثال ننتقل من بهوت إلى بورسعيد بأن تتحول النخلة إلى فنار، وبينما يؤدى الممثلون رقصة شعبية موحية بالانتقال الجغرافى.. أما شاعرية النغم فقد تمثلت فى الألحان الشجية لمحسن البدرى والكلمات الرقيقة لحسام عبد العزيز، وقد تضافرت الأغانى مع الأداء الصوتى للممثلين مع شاعرية الصورة المسرحية لتقدم لنا فى النهاية عالماً شعرياً خالصاً سما بنا عن عالم الواقع ليحلق فى آفاق وجدانية شديدة الحساسية بلغت قمتها فى الأغنية الختامية البديعة التى كتبها مسعود شومان بعنوان «حدش شاف جليبى»، ومازالت الصورة الشعرية المذهلة التى اختتم بها العرض ولا أبالغ إن قلت بأن الصورة الشعرية المذهلة التى اختتم بها العرض مازالت ماثلة فى ذهنى حتى لحظة كتابة هذه السطور، والشاعر يتساءل: «حدش شاف وطن كان ماشى من شويه.. ماشى ولابس كفن ودموعه من عنيه» وتمنيت أن أكون ناقداً للشعر لاستجلاء مواطن الجمال فى تلك الصورة المتفردة فإذا كنا اعتدنا أن «نمشى» ونترك الأوطان، فإذا بشومان يصدمنا بصورة الوطن الذى «يمشى» ويتركنا.

أوبو ملكاً : إعداد: د. صالح سعد، إخراج: مصطفى إبراهيم

فى المهرجان الختامى الأخير شاهدت تجربة «اتنين فى الحلاوة» للمخرج الشاب «مصطفى إبراهيم» وكم كانت سعادتى أن أتابع هذا المخرج الواعد وهو يتطور على نفس النهج الذى اختاره لنفسه، فالعرضان يتلمسان طريق استلهام الصيغة الشعبية لتقديم حالة تمسرح ميتاتيارترية. على أنه فى عرض «أوبو ملكاً» تشتبك الصيغة الشعبية مع تيمات عالمية أعدها الراحل د. صالح سعد، لتطرح إمكانية جيدة للمخرج بين الشعبى والعالمى. ويبدأ العرض من صالة المتفرجين؛ حيث يظهر ثلاثة مهرجين وهم يغنون أغنية الشيخ إمام «توت حاوى.. حاوى توت.. خش اتفرج قرب فوت..» ويصعد الثلاثة إلى كشك البلياتشو ليخرجوا من جراب الحكايات حكاية أوبو الذى تنبأت له العرافات بالملك وتحرضه زوجته «ماما أوبو» على قتل الملك، ورغم أن ضمير أوبو يستيقظ إلا أنه يغتال الملك ويصبح ملكاً. وبعدها يسعى ابن الملك إلى الثأر لأبيه «مثلما سعى هاملت»، ويفرض أوبو سطوته على المملكة فيغتال القضاة ويتولى القضاء بنفسه ويفرض ضريبة ١٥٪ على الجميع. وتتجمع الجيوش لمواجهة القيصر، ويموت القيصر إلا أن رجال الشرطة يعيشون.

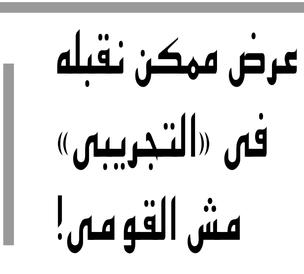
وقد اختار المخرج التهريج الشعبى أسلوباً لصياغة عرضه المسرحى الذى اعتمد على الهزل بالغ السخرية، فعلى سبيل المثال تدور أحداث المشهد الذى يستيقظ فيه ضمير أوبو فى دورة المياه، وبينما أوبو يجلس ليقضى حاجته يظهر الأراجوز من «شباك الحمام» فى محاولة لإيقاظ ضميره، وبهذا يحيل المخرج أشد المشاهد جدية إلى أكثرها هزلاً.

وفى ظنى أن استمرار مصطفى إبراهيم فى اكتشاف الإمكانات الهائلة للتهريج الشعبى يمكنه أن يخط لنفسه – كمخرج – طريقاً واضح المعالم خاصة وأنه على رأس فرقة مسرحية شبه دائمة قادرة على العمل الدؤوب.

بقى من عروض المهرجان ثلاث مسرحيات هى مسرحية «الصندوق» تأليف توفيق الحكيم، إخراج: مجدى الهوارى، ومسرحية «اعقل يا دكتور» تأليف لينين الرملى، إخراج: محمد أسامة، وفى ظنى أن العرضين يتعديان – كل بقدر – فلسفة نوادى المسرح التى تسعى إلى تقديم تجارب جديدة غير تقليدية، ولعل العرض الأخير يفتقد مبررات تقديمه فى إطار أى مسرح يسعى إلى تقديم قيمة فنية أكثر مما يسعى إلى القيم الخاصة بمسرح القطاع الخاص، وكم أحزننى أن تهدر الإمكانيات الواعدة لمجموعة الشباب التى قدمت هذا العرض.

أما آخر العروض المسرحية التى نعقب عليها مسرحية «المشعوذ» تأليف وإخراج: أحمد أبو بكر، وإذا كانت القيم الجمالية للعرض محدودة، فإن البعد الاجتماعى لتقديم عرض بقرية النخيلة أمر يستحق أن نتوقف عنده بالتأمل والإكبار. إن هذه القرية التى كان أبناؤها إلى وقت قريب لا يستطيعون الخروج بعد آذان العصر. قد استطاعت أن تقدم عملاً مسرحياً لأول مرة فى تاريخها لتتحدى به قوى البطش والاستبداد ومن خلال نافذة مسرحنا أقترح على الإدارة العامة للمسرح دعوة المشاركين فى هذا العرض إلى المهرجان الختامى لمتابعة عروضه والتعرف على ما تقدمه أفضل فرق نوادى المسرح تشجيعا لأبناء هذه القرية، وصقلاً لمواهبهم الفنية، فمما لا شك فيه أنه لم تتح لهم من قبل فرص مشاهدة العروض المسرحية.

د. أيمن الخشاب


عرض ممكن نقبله فى «التجريبى» مش القومى!



«الموقف التالت» صورة جميلة وبنية متهافتة وتعبير عشوائى ومشاهد غير متجانسة.. منة شلبى عندها حق!

فرق كبير بين اتجاه كثير من شبابنا المسرحى نحو الصورة وبين خبراتهم الدرامية والجمالية وهذا الفارق – مع الأسف الشديد – ليس فى صالحهم فهم يدخلون عالم مسرح الصورة دون امتلاك حقيقى لناصية الدراما الأمر الذى يجعل كثيراً من العروض تقدم صورة فيها إبداع بلا قلب أو إبداع مسلوب الإرادة والنسيج العفى، فالبنية الداخلية لهذه العروض تبدو بنية متهافتة تعبر عن تكوين يكاد يكون عشوائياً محروق الأطراف ونيئ القلب ولما كان الأمر غاية فى الخطورة فأتصور أنه على الجميع وأقصد هنا جميع المهتمين بالحركة المسرحية مراعاة هؤلاء الشباب واحتضانهم لإعادة الوعى إليهم، فثقافة الصورة لا يمكن أن تبنى مستقبل مسرحنا أو أنها لو فعلت لأصبح مسرحاً بلا أى أهمية.

والمشاهد لعرض (الموقف التالت) إعداد: رشا عبد المنعم، وإخراج: طارق الدويرى، يلاحظ ببساطة أهمية تلك القضية فالعرض جيد بل ولامع إلى حد ما على مستوى الصورة أو قل السينوغرافيا ولكنه على الجانب الآخر يكاد يكون مباشرًا وعشوائياً، تختلط فيه المشاهد المستلبة من النصوص الأصلية بطريقة تنتصر لفكرة نبذ الحروب لكونها تحطم الإنسانية؟!

ليس هناك ما يمكن أن نسميه بالنسيج الدرامى التقليدى، ولكنه نسيج ينتخب مجموعة مشاهد من مسرحيات عالمية ويضعها بجانب بعضها البعض بغض النظر عن أهمية ذلك التلقيح فى صناعة بنية متكاملة أو شبه متكاملة، ولا ننكر فى ذلك الفكرة التى بدأت من عندها «رشا عبد المنعم» معدة العرض المسرحى حيث جمعت بين مجموعة نصوص ترثى فى مجملها مصير الإنسانية وتحاول أن تلعب على مشاعر المتلقى لنبذ تلك الأفكار الهدامة فالحروب التى تقصف رؤوس الرجال والشيوخ والأطفال لا تنتهى بل تزداد حدتها يوماً بعد يوم، بل أصبحت تأخذ أطراً جديدة وتتلون بأفكار حداثية تقلب الأوضاع التقليدية وتسمى الأشياء بغير أسمائها الحقيقية فمثلا شعب مثل الشعب الفلسطينى المقهور تسمى حركات الدفاع عن النفس فيه بالحركات الارهابية، فحركة حماس – من وجهة نظر الأمريكان – حركة إرهابية يجب محاربتها والقضاء عليها لأنها تدافع ببساطة عن الحق المشروع والمستلب؟! وتحاول أن تثبت وجودها الذى هو بمثابة حياة للقلب الفلسطينى المقهور، فما زال هذا القلب المضغوط عليه من كل الجهات صديقة كانت أم عدوة، ينبض بالحياة ليذكر الإنسانية دائما بالخطأ الكبير الذى يرتكب يومياً فى حق الشعب الفلسطينى، وكذا يمكن أن ينصب نفس المضمون على القصة فى العراق، ولكن العرض المسرحى هنا لا ينفذ إلى عمق الأفكار، وإنما يشير إلى المسميات الحقيقية من بعيد ويشير فقط فى أسى لمصير الإنسانية وكأنه ينعى أوضاعا غير مألوفة.. راجع فى ذلك مدى الأسى على ضابط الصف بيكمان وهو يتحدث عن مردود الحروب على الأطفال والنساء والشيوخ فى رسالته لقائده الكولونيل، إنها رسالة تبدو رومانتيكية فى زمن ماتت فيه تلك الرومانتيكية، وكذا بدا المشهد المأخوذ من «مشعلو الحرائق» أو «نساء طروادة» ليوربيديس الكاتب اليونانى القديم والذى كان له الفضل العظيم على الدراما فى العالم كله حيث انتقل بها إلى مناقشة الموضوعات الواقعية راجع فى ذلك (ميديا نساء طروادة) فهو كاتب يهتم بمصير الإنسان فى صراعه مع السلطة ويقف مدافعا عن تلك النفس مسلوبة الإرادة!

وتحاول رشا جاهدة أن تجاوز بين تلك المصائر فى بنى درامية متجاورة المشاهد فبدت كمن تأخذ من كل بستان زهرة، فمن يتصور أن تكون هناك أهمية بين تلك الرؤى فى وضعها المتجاور غير المتجانس صحيح أن المصير الإنسانى واحد ولكن لابد أن نهتم بمنطق السببية حيث تأثر المخرج كثيراً بتلك العشوائية فى التجاور وصنع نسيجاً تغلب عليه ثقافة الصورة، فتقابلك أحداث متلاحقة لا ترتبط ببعضها البعض ارتباطا منطقيا بقدر ما يربطها إطار الصورة العامة، ولا مانع فى ذلك التناول من تجاور المشهد الشهير من هاملت حيث يصرخ (أكون أو لا أكون) وبين ضابط الصف بيكمان الذى ينتصر للخوف من المصير مع غناء نوبى جميل وصورة من صور العنف الاجتماعى الشبابى العشوائى حتى فى التعبير بالرقص بينما يقطع تتالى المشاهد مجموعة أغنيات بديعة تعبر بصورة جيدة عن مصير (آنا، تلك الخادمة العاملة فى بيوت الناس) أو ذلك المتكيف الحداثى الذى لا يعنيه ما يجرى للناس من حوله إنه فقط متكيف مع أمثاله من أصحاب النظريات الشهيرة بغض النظر عن كل ما يجرى من مصائب إنسانية، لقد بدت هذه المشاهد فى حد ذاتها جيدة فى التعبير عن أن هناك ناساً تعانى فى حيواتها من ويلات الحروب وتعيش فى قلق دائم، وناس ليس فى قلبهم شىء سوى الاستمتاع باللحظة الآنية والاحتفاء بثقافة الميديا التى تسلب القلوب وتصور عالما غير العالم وتطيح بسهولة بالمصير الإنسانى المهزوم، إنها الثقافة الخاصة بالقطب الواحد المهيمن على الإنسانية وإن يكن فى الآونة الأخيرة قد وجد بالفعل بعض المنغصات التى قد تطيح به فى القريب العاجل.

المسرح فى هذا العرض تملؤه المنصات والمشاهد المتلاحقة وغير المتجانسة وكذا طرق التعبير عنها، فمرة يتم التعبير بالعرائس الضخمة وهى فكرة بديعة، ومرة أخرى بالرقص العنيف، ومرة ثالثة بالسينما حيث تتبدى قسوة الحروب. والعرض مع ذلك لا يلعب على بناء ممثل تقليدى وإنما يقدم ممثلا متنوع الثقافات وطرق التعبير ولكنه كما قلت فى البداية تعبير عشوائى ينتصر للصورة على البناء أو النسيج الدرامى ذى المعنى المتكامل، وقد ذكرتنى بعض مشاهد الرقص العنيف بالعرض الذى كان يمثل مصر منذ عدة سنوات فى المهرجان التجريبى (على الترابيزة بالعب ڤاجنر) والذى قدمه تلميذ وليد عونى (محمد شفيق) حيث تنتصر الصراعات السريعة العشوائية على تكوين معنى ذى قيمة فعالة، فلقد لعب المخرج طارق الدويرى على نفس النسيج السريع والمتهافت فى نفس اللحظة، وأظن أن هذا العرض قد ضل سبيله فهو يصلح تماماً لافتتاح مهرجان القاهرة للمسرح التجريبى وليس المهرجان القومى الثانى للمسرح المصرى، فمهرجان كمهرجان المسرح المصرى كان يجب أن يبحث عن عرض آخر يخص الإنتاج التقليدى ولا يشتبك مع توجه آخر نحترمه ونقدره وكان على القائمين على المهرجان الالتفات لهذه النقطة فهى من الأهمية بمكان بحيث لا يجب تجاهلها. ولكن يبدو أن الأمور لم تأخذ وجهتها الصحيحة بعد وليس هناك نظام حقيقى يحكم التوجه الأدائى للمؤسسة، فبدا وكأن منة شلبى قد عبرت دون أن تدرى عن الموضوع حيث إن زلة اللسان عبرت ببساطة عن قضية فى غاية الأهمية (قالت منة شلبى: إنه يسعدها أن تكون متواجدة فى مهرجان القاهرة الدولى للمسرح التجريبى فعدل لها الجمهور الموقف وأكدوا لها أنها بصدد المهرجان القومى الثانى للمسرح المصرى)؟!

فهل نستفيد من الدرس ونختار ما يناسب هذا التوجه أم سنقف عند حد الدهشة وتبادل القفشات والنكات ونترك لبعض الطامعين الفرصة للنيل من فرحتنا بوجود مهرجان قومى للمسرح المصرى؟؟!

احمد خميس

● رحلت نجمة المسرح والشاشة نانسي مانسفيلد "Nancy Mansfield" عن عمر يناهز 81 عاماً.. ولدت مانسفيلد في جنوب شرق لندن عام 1925 وقد حازت على عدد من الأدوار القيادية البارزة بين الممثلين خلال الأربعينيات والخمسينيات، لكنها ابتعدت لفترة من أجل تربية أطفالها الثلاثة ثم عادت لنشاطها المسرحي من جديد.. وكانت ذات نشاط كبير في فترة الثمانينيات والتسعينيات مسرحيا وتليفزيونيا ومن أهم ما قدمت السلسلة التليفزيونية "Weakend Off" عام 1989...

..وعندهم مسرح للأطفال الرضع كمان

«حلم ليلة صيف» بالسويدى من غير «رنة موبايل» ولاحتى «فايبراشن»



■ جمال ياقوت
يكتب من السويد

في وسط مدينة ستوكهولم يقع بيت الثقافة... وهو مجمع كبير يضم عدداً من الأنشطة الثقافية والفنية، ومن أهم الأنشطة التي يحتويها بيت الثقافة في ستوكهولم هو مسرح المدينة وهو مجمع يضم خمسة مسارح تقدم العديد من ألوان الفنون المسرحية للاطفال والكبار وللرضع أيضاً حيث يوجد مسرح يقدم مسرحيات للأطفال من سن ثمانية شهور وهو من اهم مسارح الأطفال الموجودة في العالم لأن له تجربة فريدة ارجو أن يتسع المجال لعرضها في مقال لاحق ....



أما عن باقي المسارح الموجودة بالمجمع فهي تقدم أعمالاً درامية لكتاب من السويد وأهمهم أوجست سترندبرج August Strindberg حيث تعرض له حالياً مسرحية "حلم" وكذلك تقدم نصوص لكتاب آخرين يأتي في مقدمتهم الكاتب الأنجليزي الأشهر وليام شيكسبير الذي تعرض له حاليا مسرحية " حلم منتصف ليلة صيف EN MIDSOMMAR-NATTSDROM AV WILLIAM SHAKESPEARE المسرحية من إخراج Alexander Mork Eidem وقام بتصميم السينوغرافيا Olav Myrtvedt أما الملابس فكانت من تصميم Tomas Bohlin و Markus Aberg وقدمت علي مسرح Stora Scenen .

شاهدت المسرحية التي قدمت بشكل معاصر تماما يتشابه إلي حد بعيد مع العرض الذي قدمته المخرجة إيفا برجمان – ابنة المخرج العالمي المعروف انجمار برجمان – من سنوات قليلة في الإسكندرية من خلال ورشة عمل ضمت ممثلين من عدد من الأقطار العربية منها مصر، لبنان، الأردن، فلسطين، المغرب ومصر ... ويأتي الإحساس بهذا التشابه –ولا أعني النقل –من خلال السينوغرافيا التي اعتمدت في العرضين في الأساس الأول علي مساحة شاسعة خالية من الكواليس أو الستائر الخلفية .. مع وجود فرقة موسيقية تعتمد في آلاتها علي الطبلة الضخمة و الجيتار.. ولكن في العرض الذي قدم في الإسكندرية كانت الفرقة الموسيقية موجودة أمامنا طوال الوقت علي المسرح في حين بدأت فرقة الموسيقي في عرض ستوكهوولم في الظهور في الربع الأخير من المسرحية و هو الجزء الذي قدمت فيه الفرقة التمثيلية فقراتها في العرض و من اللافت للنظر أن أعضاء الفرقة التمثيلية و التي أصبحت تقدم فنها من خلال الأغاني انضم إليها أبطال المسرحية جميعاً ليرتدي جميع أفراد المسرحية (عدا الجان) ملابس من الفولكلور السويدي ... الجان في عرض ستوكهولم يرتدون ملابس تتشابه إلي حد بعيد مع ملابس السهرة فهي ملابس قصيرة للسيدات ولامعة و شديدة المعاصرة في حين يرتدي الرجال بدلاً لامعة ايضا .. فيما عدا باك الذي كان يرتدي ملابس "كاجوال"... و قد يأتي الاحساس بالتشابه أيضاً من جراء استخدام نوامات معاصرة في كلا العرضين في مشهد تلاقي المحبين بالغابة وقد يكون توارد الفكر ناتجاً عن أن هذه النوامات تستخدم بشكل مكثف في الرحلات التي يقوم بها الشباب في الغرب فهي عبارة عن مرتبة خفيفة من وجهين بينهما سوستة يدخل فيها الشاب ويغلق علي نفسه بالسوستة فيكون جسمه محمياً من أسفل ومن أعلي.

ونأتي لسينوغرافيا عرض مسرح المدينة بستوكهولم حيث المسرح خال من الستائر الخلفية والأمامية ويمكنك أن تري بوضوح الأبواب الخلفية للمسرح والتي وظفت ضمن نسيج العرض .... علي أرضية المسرح الشاسعة وضعت أرينة سداسية الأضلاع احتل أحد أضلاعها مسرح صمم علي شكل شاليه وخلفيته عبارة عن منظر ممتد للبحر وقد استخدم هذا المسرح في المشهد الأول حيث كانت تتدرب عليه الفرقة التمثيلية التي قدمت علي أنها فرقة تقدم أعمالاً موسيقية بشكل كوميدي من هنا وضع عليً هذا المسرح الصغير عدد من الألات الموسيقية واستخدمتها الفرقة في العزف الحي.

أمام هذا المسرح «لشاليه» وضع كشك خشبي يشبه الأكشاك التي توضع علي الشواطئ و قد أستخدم هذا الكشك في مشاهد الجان حيث تغير اتجاهه بحيث أصبح مائلاً واستخدم في مشاهد هيبوليتا وأوبيرون ... وفي النهاية استخدم في مشاهد الغابة حيث اختبأ فيه العشاق الأربعة و قد قام المخرج باستخدام هذا الصندوق الخشبي بشكل جيد بحيث وظفه في كل مشهد بطريقة بسيطة بعيدة عن التعقيد و مبتكرة في الوقت ذاته. و في النصف الثاني من المسرحية فتحت الستار علي نصف دائرة من الحديد تحيط بالأرينة الخشبية تم رفعها تدريجيا لتكون نصف دائرة من القماش المرسوم عليه مناظر الغابات ..وهو المنظر الذي أري أنه أخل كثيراً بالمنهج الذي انتهجه المخرج منذ البداية بحيث أبعدنا عن الجو الأسطوري و الغابات و كل ما له علاقة بالنص ثم فجأة أدخلنا في جو الغابات في قرب نهاية المسرحية مع استمرار محافظته علي الجو المعاصر فيما يتعلق بالملابس والاكسسوارات التي تمركز معظمها في زجاجات الكانز الفارغة و التي مثلت في رميها علي الأرض شاطئ البحر المليئ بالمخلفات الفارغة. وهو أيضاً مشهد شديد المعاصرة.

وقد أمعن المخرج في الابتعاد بالعرض عن الجو المحدد بالنص خاصة فيما يتعلق بالغاء كافة الايحاءات الاسطورية منها تلك المتعلقة بالجان و العطر الذي يسبب الحب كما هو وارد بالنص حيث استبدله المخرج بجركن فيه نوع خاص من الماء ينسدفع خلال خرطوم يسبب حالة الانخراط في الحب .....

أما التغير الأكبر فقد كان في السبب الذي جعل هيبوليتا تنجذب نحو الحمار وتقع في غرامه ... حيث جعل السبب جنسياً بالدرجة الأولي ليثير قهقهات الجمهور في الصالة و يرجع ذلك بالطبع الي أن هذا النوع في السلوك لا يعد خارجا عن الآداب وفقا لثقافة الغرب ولا يتنافي مع قواعد العمل في بيت ثقافة ستوكهولم؛ حتي أنه في النهاية تختتم أحداث المسرحية باحتفال الجميع بليلة منتصف الصيف ويتم الاحتفال أيضا بشكل معاصر تماما كما يتم الاحتفال اليوم بأن يخرج الناس للمتنزهات و يغنون أغاني ليلة منتصف الصيف الجميلة و يرقصون ويشربون و يمارسون الجنس و هو ما أكده المخرج بتصويره أهم مظهر من مظاهر الاحتفالات التي تتم اليوم في ميادين ستوكهولم حيث التف الجميع حول هيكل خشبي مزين بالورود و أوراق الأشجار وأخذ الجميع يرقصون حوله، ولم ينسى المخرج أن يجعل الملابس ليست ملابس للعصر الحديث فحسب بل هي ملابس الشارع الآن في مدينة ستوكهولم و قد تبلورت هذه المعاصرة في ملابس جميع الممثلين والممثلات خاصة ملابس هيرميا التي كانت عبارة عن جيبة قصيرة للغاية وأسفلها كالون سترتش أسود و ممزق من بعض أجزائه من علي الركبة و الأفخاذ .. وعندما رأيت هذه الموضة في شوارع ستكهولم حمدت الله أنها لا يمكن أن تاتي إلينا لأن الفكرة نفسها عندما نفذتها أوربا في الجينز طبقت في شوارع المحروسة في اليوم التالي، فوجدنا في الشوارع «بنات وبنين »، حتي هذه اللحظة ، يمضون في الشوارع ويذهبون إلي الجامعات مرتدين بنطلونات جينز ممزقة من كل موضع وعندما تندهش وتتساءل عن أولياء الامور الذين يهملون أولادهم إلي حد أنهم يتركونهم ينزلون الشوارع ببنطلونات مقطعة ... يجيئك الرد بأن الآباء مظلومون لأنها الموضة ... وعندما يصعب عليك البنات الغلابة اللي «ركبهم سايبة» من كتر تعرضها للهواء عند القطع ... وليس حتي النقود القليلة اللي تخليهم يرقعوا البنطلونات فيمشوا بيها عريانين ... يجيئك الرد إنها الموضة ... من هنا حمدت الله لأن الكالونات لم ولن تكون مستخدمة عندنا في بلادنا المحروسة بهذا الشكل ... هو احنا كنا بنقول كل ده ليه ... آه .... منه لله عرض بيت ثقافة ستوكهولم اللي خلي البت هيرميا تلبس كالون مقطع زي اللي في شوارع ستوكهولم و اللي مش هايكون فيه زيه في شوارع المحروسة إن شاء الله ... من هنا نقل المخرج الملابس من الشارع هنا الآن إلي المسرح هنا الآن .....

الأداء التمثيلي : تعد هذه المسرحية درساً في الأداء الكوميدي .. فالجميع يشخصون الكوميديا بلا تكلف ولا استظراف .. الكوميديا نابعة من الموقف وخارجة من اطار الشخصية ذاتها ... والفكرة لا تكمن في الالتزام بالنص الشيكسبيري من عدمه؛ لكن الفكرة الحقيقية تكمن في اجتهاد الممثل مع المخرج في نسج اطار للشخصية يكون ملائماً لها وتتحرك خلاله بشكل يؤكد وحدتها العضوية واتساقها حتي لو قام هذا الاتساق علي التناقض. من هنا صدق المتلقي كل ما قدمته الشخصة وتفاعل معها بالضحك و المتابعة والتعاطف ... انها الكوميديا الحقيقية ليس لأنها تقدم في أوربا – حاكم احنا عندنا عقدة الخواجة و بنشوف كل اللي بيعمله الأجنبي صح –لكن لأن التجربة التي شاهدتها هي تجربة جديرة بكل التقدير والاحترام.

الكوميديا الشديدة و تجاوب الجمهور طوال الوقت كان من أهم عوامل نجاح العرض والذي تبلور في النهاية بدخول فريق العمل للتحية خمس مرات بناءً علي رغبة الجماهير التي عبر عنها بالتصفيق و التصفير الشديدين عقب انتهاء الممثلين من التحية فيخرجون ويعودون مع استمرار التصفيق لطلبهم... لحظة جميلة للمثل أن يجد جمهوراً يقدر فنه بهذا الشكل. لكنهم يعرقون كثيراً ويأخذون عملهم بالكثير من الجدية حتي يصلوا إلي قلوب جماهيرهم بهذا الشكل ... مش يلا بينا اسبوعين و اقلب و تلاقي العرض فلة .. يادوب الممثلين يطرشوا الكلام ... و ساعات ما بيلاقوش وقت يحفظوا يقوم يتعبوا الأستاذ الملقن معاهم .. و الله ناس مفتريين... والمخرج نايم في العسل ... مش هامه لأن المهم السبوبة تمشي و العقد يتمضي و الفلوس تدخل الجيب المتين.

ينقصنا الكثير لكي نتعلم فن إدارة إيقاع العمل المسرحي بحيث لا يشعر المتفرج بالملل رغم ان الوقت ساعتين و نصف تخللتها استراحة وفي الاستراحة تستطيع أن تري بسهولة تشوق الجمهور للعرض ولهفتهم علي الدخول لصالة العرض سريعاً لمتابعة العرض.

المتفرجون معظمهم من الشباب ما بين الثالثة عشرة و العشرين و الباقي يمثل كافة المراحل العمرية حتي التسعين ... والسؤال المطروح هنا ... لماذا لا يدرس المسرح كمادة أساسية في المدارس الابتدائية و الاعدادية و الثانوية .... يقوم الناس تفهم يعني إيه مسرح و تتعود انها تشاهد المسرح حتي لو لم تمارسه ... منظر أعجبني .. قبل دخول العرض كانت هناك مجموعة مكونة من حوالي عشرين ولداً وبنتاً في سن المراهقة .. احدهم تحدث بصوت مرتفع فعنفه الجميع ... لقد رفضوا الصوت العالي لأننا سندخل المسرح ... عندنا نهلوس داخل المسرح بل نهلوس والمسرحية شغالة بدعوي ان المسرحية الوحشة لازم نهيس عليها ... شيئ متخلف و دعوة فاسدة لأن الفن لابد وأن يقدر مهما كان مستواه .. هذه وجهة نظر مقدميه وعلينا أن نقبلها ونرحب بها أو نغادر المكان ونتركه لمن يحترم ما يقدم فيه.

لم يطلب أحد غلق أجهزة التليفون المحمول ولم نسمع طوال العرض رنة أو حتي واحد "فيبراشن" أعتقد ان ذلك يرجع إلي أن الناس في السويد "عالم فاضية" وليس بينهم بيزنس مان مهم زي رجال الأعمال اللي عندنا والذين لا تسمح أبد ظروف عملهم أن يغلقوا هواتفهم المحمولة لمدة ساعة في اليوم هي مدة تقديم العرض المسرحي

مونودراما
الحب والكراهية

الخروج إلى النهار.. إلى قلب سارة !

فى أقل من عامين، تحول السيناريست وكاتب المسرح المغمور إلى نجم ساطع فى سماء الأدب العالمى، والغريب أن يتم ذلك كله مصادفة: ففى موسم 1985 1984 كان المسرح الألمانى يعرض له مونودراما من فصل واحد بعنوان «الكونترباص» وكان بين الجمهور مشاهدة أعجبت بالعرض، سألت عن المؤلف وعندما قابلته سألته عن أعماله الأخرى، وعرفت أنه كان قد انتهى من كتابة رواية ولا يجد ناشرا لها. المشاهدة التى كانت سكرتيرة لأحد كبار الناشرين فى ألمانيا قرأت مخطوطة الرواية وقدمتها إلى صاحب الدار الذى اقتنع بالرواية ونشرها، وهكذا خرجت إلى حيز الوجود رواية (العطر) التى حملت شهرة كاتبها «باتريك زوسكيند» إلى أركان المعمورة الأربعة، والتى طبع منها حتى الآن أكثر من مليونى نسخة بمختلف اللغات.

كان زوسكيند فى الثلاثين من عمره عندما طبقت شهرته الآفاق ولم يكن يتوقع أن يحدث فى حياته أى تطور حاد يغير من مسارها المرسوم، وحتى ذلك الحين كان يعتمد فى حياته بصورة أساسية على الكتابة للتليفزيون الألمانى. والمشاركة فى رواية «العطر» التى صدرت عام 1984ظلت أكثر من ثمانية أعوام– 439 أسبوعاً بالتحديد– تتصدر قائمة الكتب الأكثر مبيعا، سواء باللغة الألمانية أو باللغات التى ترجمت إليها، وهو نجاح تجارى لم يتحقق من قبل لأى عمل أدبى آخر فى ألمانيا منذ صدور رواية «طبلة الصفيح» للكاتب «جونتر جراس» فى أواخر الخمسينيات. أما نقاد الأدب فقد كانوا قد توقعوا ذلك النجاح لرواية «العطر»، وأن يستمر تأثيرها زمنا طويلا، كما ذكرت مجلة «تايم» عند صدورها، كما اعتبرتها بعض المراجعات النقدية بمثابة رد أوروبى على صرعة الواقعية السحرية فى أدب أمريكا اللاتينية.

"العطر" بعنوانها الفرعى «قصة قاتل» وبدايتها المثيرة التى تدخل بالقارئ إلى الموضوع مباشرة، تؤكد ذلك النجاح وتلك الشهرة، فبداية الرواية المثيرة هى التى جعلت الناقد «جيرارد شتاولماير» يقول عن «زوسكيند» إنه يقبض على شخصية البطل ويثبته ويخترعه لنفسه ويخترع بذلك شيئًا لم يحدث له مثيل فى الأدب الروائى منذ زمن طويل «جرينوى» بطل الرواية شخصية من القرن الثامن عشر، لايصبح مثالاً لشىء ممكن فى الوقت الحاضر وحسب، ولكن شخصية مستقبلية كذلك، ورؤية يمكننا بمادة الماضى استدعاء الأهوال البعيدة واستيقاظها على الحاضر"

«باتريك زوسكيند» المولود فى سنة 1949 فى إحدى قرى «بافاريا» جنوبى «هيونج»، درس تاريخ العصور الوسطى والتاريخ الحديث فى جامعات فرنسا وألمانيا، وحاول– أثناء الدراسة– تأليف «قطع نثرية» صغيرة لم تجد ناشرا، وكتابة سيناريوهات طويلة لأفلام لم تصور، وبعد إحباطات كثيرة فقد الرغبة فى الشعر والقدرة على كتابته واستمر على هذه الحال إلى أن قدمت مونودراما «الكونترباص» على المسرح، ثم كانت «العطر» التى باضت له الذهب والشهرة.

بعد ذلك تنبه النقاد إلى أنه كاتب سيناريو ممتاز: فانهمرت عليه الجوائز الأدبية، والغريب أنه يرفض ذلك كله، كما يرفض المكافآت المالية المرتبطة بالجوائز وإجراء المقابلات الصحفية والتليفزيونية، وفى الوقت الذى كانت تحظى فيه"العطر" بالذيوع والانتشار، كان هو مختفياً فى بيته الصغير جنوبى فرنسا؛ لأنه بهدوئه المعتاد بعيداً عن صخب وأضواء الشهرة وكأن لسان حاله يقول «دعونى أعيش فى هدوء» وهى العبارة التى يرددها بطل قصته «قصة السيد زومر». وفى سنة 7 198أصدر «زوسكيند» روايته الثانية"الحمامة" التى حولت إلى مسرحية ولقيت نجاحاً كبيراً فى لندن فى موسم 1993 وهى تروى قصة شاب غريب الأطوار يعمل حارساً لأحد البنوك ويعيش منفرداً عن العالم، مخضعاً تفاصيل حياته اليومية لنظام منضبط صارم، إلى أن يجىء يوم تظهر له فيه حمامة، فتقلب نظام حياته رأساً على عقب، بالرغم من أنه عاش كل عمره السابق لا يتوقع شيئاً يجعل حياته تحيد عن مسارها المرسوم، تماماً كما كان المؤلف قبل أن يصدر روايته الأولى.

وفى سنة 1997 أصدر «زوسكيند» مجموعة قصصية صغيرة تضم ثلاث قصص قصيرة ونصاً تأملياً فى القراءة واختياره للكتب.

وبالرغم من شهرته الكبيرة، والثروة التى هبطت عليه، وبالرغم من كم إنتاجه المحدود فهو يعيش حياة بسيطة فى شقة صغيرة فى حى الطلبة المجاور لجامعة"ميونخ" أما ترفه الوحيد فهو بيته الصغير، الذى يهرب إليه من وقت لآخر، فى الجنوب الفرنسى.

بعد ترجمة نبيل الحفار لرواية"العطر" وترجمة كاتب هذه السطور لرواية"الحمامة" وقصص «زوسكيند» القصيرة فى مجموعة بعنوان «هوس العمق»، وهاهى ترجمة بديعة عن الألمانية لمسرحية «الكونترباص» (صادرة عن المشروع القومى للترجمة بالقاهرة، بقلم المترجم المتميز سمير جريس)، الذى سبق أن قدم لنا الكثير من الترجمات عن الألمانية «لفجانج بورشرت» و«ماكس فريش» و «ايريش كستنر» وغيرهم، والجدير بالذكر أن هذه المسرحية تقدم على المسارح الألمانية أكثر من عشرين عاماً عرضت أكثر من خمسمائة مرة فى خمسة وعشرين إخراجاً مختلفاً فى موسم1984 كما ترجمت إلى العديد من اللغات وقدمت خارج ألمانيا فى كل من باريس ولندن ونيويورك والقاهرة ودمشق وبيروت.

تبدأ المسرحية بممثل شاب فى منتصف العمر يجلس وحيدا يستمع «ويسمع المشاهدين» إلى اسطوانة تقدم السيمفونية الثانية لـ«برامز» ويدخل فى موضوعه مباشرة عن أهمية وروعة وحتمية وإمكانيات آلة الكونترباص التى لا يولد أى أوركسترا بدونها «يوجد اوركسترا بدون كمان أول، بدون آلات نفخ، بدون طبل أو أبواق، بدون كل شىء، ولكن ليس بدون كونترباص» ولا يتوقف الممثل عن ذلك موضحاً أن الإنسان العادى لايمكن أن يلاحظ أن الكونترباص يسبق بمسافة كبيرة كل الآلات الأخرى فى الأهمية عند النظر إليه «هوالذى يشكل الكيان الأساسى للأوركسترا، وعليه يرتكز أعضاء الأوركسترا الآخرون بمن فيهم المايسترو، وهى فرصة لاستعراض معلوماته الموسيقية وأهمية عازف الكونترباص بالنسبة للعازفين، الآخرين، ثم يقدم نفسه كإنسان متواضع ولكنه معروف بوصفه موسيقاراً، وهو يعرف جيداً الأرضية التى يقف عليها «أمنا الأرض التى تمتد فيها جذورنا.... منبع القوة التى نستمد منها كل أفكارنا الموسيقية»، كما يتحدث عن مغنية السوبرانو الشابة «سارة» التى يحبها والتى يمس صوتها شغاف قلبه، مازالت بنتا صغيرة فى منتصف العشرينيات... رائعة... تجعل القلب يطير»، ولكن هذا ليس موضوعنا، هذه الجميلة الرقيقة هى نقيض آلته البدينة وهى القطب الآخر الذى"منه أو إليه أو معه يتكامل الكونترباص بلا أدنى مقاومة، يعنى هذا ما يشعل الشرارة الموسيقية من قطب إلى قطب، من باص إلى سوبرانو"!

وينهض الممثل ويتناول آلته الأثيرة ويشد أوتار القوس ويعزف، ولاينسى أن يذكر أنه يستخدم أفضل الأقواس والأوتار، ويشرح النغمات الصادرة عن العزف، حتى تلك غير المسموعة" الكامنة فى الآلة نظريا وفزيائياً، والتى لا يستخرجها كلها العازف عملياً وموسيقياً، «أتحدث الآن مجازياً... أعرف بشرا فى أعماقهم الكون كله بلاحدود، ما بداخلهم لا يستخرجونه حتى لو شنقوهم... ولكن هذا ليس موضوعنا!»، والكاتب يستخدم العبارة الأخيرة «ولكن هذا ليس موضوعنا» لينتقل بعد استطراد إلى نقطة جديدة فى خطابه للجمهور الذى يستمع إلى العازف، وبالرغم من الاستطرادات العرضية الكثيرة لا يشعر القارئ بأى درجة من الملل أو الضجر، فالكاتب يتحدث حديث المتخصص عن تاريخ آلة الكونترباص واستخدامها وتبدل موقعها فى الأوركسترا، كما يتحدث عن هيام العازف بها واعتزازه وما يقابل ذلك من كره دفين لها. نعم! هو يحبها ويكرهها فى الوقت نفسه، لأنها إلى جانب ما فيها من مزايا، هى أصل ما هو فيه من بلاء. عازفو الكونترباص هم أكثر العازفين بذلا للجهد بانتهاء الحفل تكون ثياب كل منهم غارقة فى العرق، «ذات يوم سوف أصاب بالإجهاد والإعياء وسأسقط فى وسط الأوركسترا ولن أتعافى بعد ذلك أبداً لأن عزف الكونترباص مسألة قوة عضلية فقط، ليس له علاقة بالموسيقى، ولذلك لا يمكن لطفل أن يعزف على الكونترباص»، فهو لايعرف أحداً من زملائه العازفين، اختار هذه الآلة بمحض إرادته، «ليس من السهل الإمساك بهذه الآلة، هى عائق أكثر منها آلة... لا تستطيع أن تحمل الكونترباص، لابد أن تجره جرا، وهو إذا وقع انكسر، ولا يمكن أن تدخله السيارة إلا بطى المقعد الأمامى... تجده واقفا فى الشقة ببلاهة... ليس كالبيانو مثلاً... الأخير قطعة أثاث يمكن أن تغلقه وتتركه أما هذا فلا».

حظ عازف الكونترباص نفسه تعس، فالمرء لا يولد عازفاً لهذه الآلة بل الطريق إلى ذلك يمر بتعاريج وإحباطات لا حصر لها: «انظروا إلى مثلاً، حالى يتحدث باسم آلوف من عازفى الكونترباص. أبى شخصية مسيطرة، موظف، غير موسيقى، أمى ضعيفة الشخصية تعزف الفلوت، ذوقها الموسيقى غريب، لكراهيتى للأب قررت ألا أصبح موظفاً بل فنانا»، وثأراً من أمى اخترت أن أعزف على أكبر الآلات الموسيقية، آلة لا أستطيع الإمساك بها ولا تصلح للعزف المنفرد"، ثم يعود إلى مشكلاته ومعاناته مع هذه الآلة «البشعة»– كما يقول– «من فضلكم انظرو إليها، إنها تبدو مثل امرأة بدينة عجوز، الأرداف هابطة جداً، الخصر يدعو للرثاء، عالى جداً وليس ضيقاً كما ينبغى، ثم منطقة الكتفين... هذه المنطقة النحيفة الهابطة المشوهة منظر يدفع إلى الجنون، السبب فى ذلك يرجع إلى أن الكونترباص فى الأصل آلة مخنثة، كم أود أحياناً أن أحطمه، أنشره، أفرمه، أكسره وأطحنه وأنثره طعاما للنيران، لا! أنا بالفعل لاأستطيع الزعم بأننى أحبه، إنه أيضاً مقرف فى عزفه... تحتاج الكف بكامل اتساعها لعزف نصف تون ثلاث مرات... هكذا مثلاً! ثم يقوم بعزف تون ثلاث مرات.

لا أمل لديه كعازف كونترباص أن يجلس فى الصفوف الأمامية فى الأوركسترا، فمنذ أن انتهى عصر"الباص" كأساس لكتابة النوتة الموسيقية، يعنى منذ حوالى سنة 1750 وعازفو الكونترباص يجلسون فى الخلف وسوف يظل الوضع هكذا!

وهو كعازف كونترباص يحتاج إلى امرأة تكون نقيضة فى كل شىء..«خفة... موسيقية... جمال... حظ... شهرة» «لقد فكرت وقلت لنفسى لو فعلت الآن شيئاً، لو أننى استحوذت على اهتمامها، مثلاً... إذا ألقيت آلة الكونترباص، أو إذا صدمت قوسى بالتشيللو أمامى، أو إذا ببساطة عزفت عزفاً فاضحا فى خروجه عن النوتة»، ولكنه يصرف النظر عن ذلك لأن أمانته الموسيقية تمنعه عنه، و"قلت لنفسى إذا تحتم عليك أن تعزف خطأ لكى تنتبه إلى وجودك...مجرد وجودك، فمن الأفضل ألا تنتبه إليك.. هكذا أنا » حاول أن يعزف عزفا جميلاً لكى يلفت أنتباهها «إذا ألقت نظرة ناحيتى، إذن فهى المرأة التى سأعيش معها بقية حياتى، سارة للأبد، ولكن إذا لم تنظر ناحيتى فسوف ينتهى كل شىء، نعم! هكذا هو الإنسان فى موضوع الحب، يؤمن بالخرافات. ولم تنظر ناحيتى»، ولم يبق أمامه، إذن، سوى الحلم بالخروج إلى دائرة الضوء فى حفل المساء القادم، وفى حضور مشاهير العالم لمشاهدة أوبرا «ذهب الراين» فى مهرجان «فاجنر»، ثم فى اللحظة السامية عندما تصبح الأوبرا كونا بأكمله فى لحظة كأنها نشوء الخليقة، وعندما ترنو الأبصار فى ترقب وانتظار وتنحبس الأنفاس، تنطلق صرخة مدوية من قلب عاشق يصرخ «سار»! فى اليوم التالى سوف يظهر الخبر فى الصحف، سوف يطردوننى من أوركسترا الدولة كالبطل، سأقول لها أنا الرجل الذى سبب لك الإحراج لأننى أحبك، العناق، الوصال، النشوة، ذروة السعادة، العالم يضمحل ويختفى... آمين! وسيكون ذلك «فعلاً بطوليا» كما يقول فى نهاية المسرحية: الشهرة لسارة والطرد له من الأوركسترا، ربما يطلق حرس الوزراء النار عليه كفعل طائش، وربما يطلقون النار سهواً على المايسترو، على أية حال سيحدث شىء، وسوف تتغير حياته تغييراً حاسماً كما يقول:"نقطة فاصلة فى سيرتى الذاتية، وحتى لو لم تكن سارة من نصيبى، فهى لن تنسانى أبداً بالرغم من ذلك، سأصبح نادرة من النوادر التى تحكيها طوال حياتها المهنية، صرختى ستكون فى مكانها».. وتنتهى المسرحية وهو يعلن أنه ذاهب «الآن» إلى الأوبرا لكى يصرخ باسمها إذا واتته الجرأة، ويمكنكم أن تقرأوا الخبر فى الصحف... مع السلامة!».. الكونترباص، مونودراما راقية، تستحوذ على ذهن القارئ منذ اللحظة الأولى ويحتاج تنفيذها على المسرح إلى ممثل شامل، مقتدر، يستطيع أن يحول النص المكتوب إلى متعة بصرية مضافة.

■ طلعت الشايب



اطلبوا المسرح.. ولو فى مونتريال

داخل مؤسسة «سيرك الشمس» كل شىء متقن، دقيق، مخطط ودافئ: التمارين الرياضية التى يجريها الممثلون ولاعبو الأكروبات، أيام التدريب الشاقة وطريقة الإعداد لها والإشراف عليها.. البروفات على النص الموسيقى الذى سيرافق العرض المسرحى، الاختبارات الصوتية والآآئية المرهقة لفريق العمل، الأزياء التى تصمم لتناسب شخصيات العرض وتكون دالة ومتنوعة ومبتكرة.. محاولة تصور شكل الأقنعة وألوانها وإكسسوارات الممثلين.. وخلق شكل مبتكر لفراغ خشبة المسرح المترامية المساحة.. تخيل خطة الإضاءة التى تلون كل مشهد بإيقاع مختلف، بروڤات، بروڤات.. لا شىء يغيب عن أجندة سيرك الشمس!

كل شىء هنا يعكس فلسفة الاقتصاد الحر وكيف يصنع مسرحاً يعكس روحاً ولوناً جديدين، مسرحاً يسعى إلى المغامرة ويفجر الإبداع.. ليكسب جمهورياً.

سيرك الشمس مدينة صغيرة – تشبه الفندق – ساكنوها لا يفارقونها حتى ظهور العرض المسرحى، الذى تستمر بروفاته لعام أو يزيد من العمل والجهد والابتكار، ليطير بعد ذلك إلى معظم أنحاء العالم، وإلى من يقدرون ويعرفون مسبقاً ما جاء به سيرك الشمس، ولا عجب أن تقوم المؤسسة بعد إنجاز أشواط طويلة من العمل بنقل أهالى الفنانين بالطائرة، ليحتفلوا مع أبنائهم من المبدعين بما أنجزوا، ليتلقى الفنان شحنة عائلية وإنسانية تضيف إلى طاقته الإبداعية، وتشجعه على العمل.

سيرك الشمس معسكر فنى دائم، حالة صناعة مسرحية جادة، لا يمكن تخيلها، يقف مؤسسها ومالكها ومنتجها (جى لابرتين) على رأسها كأحد الشخصيات الأسطورية. بدأ «لابرتين» الذى يتجاوز الخمسين من عمره حياته الفنية كلاعب سيرك «بأقدام صناعية» يجوب المدن والقرى مع مجموعة من فنانى السيرك البسطاء، وهو الآن يستعين بكبار المخرجين العالميين مثل: دومنيك شامبين وفرانكو دراجونى وفيترى باسكا، وهم الذين يقدمون أهم العروض الافتتاحية للحفلات الفنية فى العالم كحفلات الأوسكار.

«سيرك الشمس» مؤسسة مسرحية تختزل الفنون داخلها، وتمتد عبر العالم لتشكل قيمة فنية وأكاديمية عالمية، ارتفعت بها فوق مسارح برودواى، ليصبح «سيرك الشمس» هو النسخة المتطورة للمسرح فى العالم.

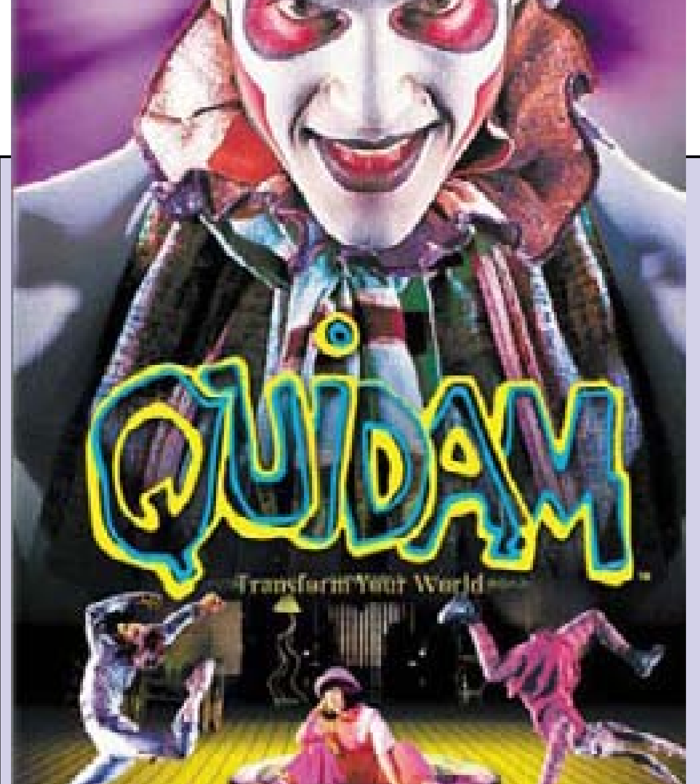
ولا يبتعد (جى لابرتين) عن سير العملية الإبداعية طوال إنتاجها.. إنه جزء من التجربة، يتابع ما أنجز من العمل على مراحل، ويستبعد منه ما لا ينسجم وخبرته وتاريخه العريقين، فكل ما سيتم فى النهاية هو صنيعته، فهو الذى استطاع أن يحوّل «مونتريال» إلى مدينة لصناعة المسرح العالمى الجديد، ذى الثقل والجماليات التى امتصت كل الفنون، من دراما شعبية وفنون سيرك وغناء ورقص وفنون حركة واستعراض وتشكيل.. إنه نوع من المسرح الشامل الذى يشير بقوة إلى عولمة المسرح بفروعه الكثيرة التى تمتد عبر العالم، حتى أنه يمكنك أن تشاهد ملصقاً لمسرحية سيتم عرضها بعد سنوات سواء فى النت أو الوسائل الإعلانية الأخرى، فهناك خطة واضحة بليالى العروض تمتد لسنوات قادمة، وفنانو هذا المسرح من جنسيات مختلفة، وهناك أيضا فريق الخبراء الذى يجوب العالم للتنقيب مثلاً عن صوت معين، بل تستطيع المسئولة عن الأصوات أن تجرى اختباراً فى أحد الاستديوهات فى رومانيا أو بولندا وغيرهما للبحث عن هذا الصوت، وبعدها يتم صقله وتدريبه وتأهيله، لم ينتج سيرك الشمس أعمالاً كثيرة لكنه أنتج أعمالاً تستمر طويلاً عرضت فى مسارح عديدة فى العالم، وقد استضافت دولة الإمارات العربية المتحدة أحد هذه العروض فى مارس الماضى.

«سيرك الشمس» لا يقدم مسرحاً مبتذلاً يغازل الجمهور، ويبحث عن الربح، إنه يفعل ذلك ولكن عن طريق تقديم خدمة فنية حقيقية ومتطورة، فهو يطرح أفكاراً فلسفية عميقة فى الغالب.

إنه مسرح يحيل فوضى العالم وغرابته إلى إبداع يشتبك مع الجمهور ويدفعه ،إما إلى الترقب والتساؤل أو إلى الصراخ، ويقوم على الإبهار والتنوع والتشويق.

إن عالم مسرح الشمس يشبه عالمنا بتناقضاته، الخوف والقوة، النصر والفشل، الضياع والصعود، الحب والموت؛ وشخصياته هى نحن ففيها الثرى والبائس والضائع والمبتذل والقوى والضعيف والزاحف والطائر والقرصان.. لقد اختزل العالم داخله فى جنونه وحكمته وعطائه وقسوته، فى عالم فنى، غرائبى، مدجج بكل التقنيات الحديثة وأرقى أنواع الخيال الفنى.

■ أيمن فاروق



المعدية

رحلت نجمة المسرح والشاشة نانسى مانسفيلد "Nancy Mans-field" عن عمر يناهز 81 عاماً.. ولدت مانسفيلد فى جنوب شرق لندن عام 1925 وقد حازت على عدد من الأدوار القيادية البارزة بين الممثلين خلال الأربعينيات والخمسينيات

99 عاماً من عشق المسرح.. و الشارع كمان

وسط مجموعة من الأصدقاء .. كانوا يحتفلون بمرور تسعة وتسعين عاما علي ميلاده .. وقبل وفاته بمدة قصيرة .. سأله صديق عما يتمنى .. فقال .. " أود أن أعود إلى الشارع .. " .... " ذكرت هذه الكلمات بموقع " جي بول بيشوب " في جزء من مقدمة خاصة بإدي ألبرت .. ثم كتبت كيرا ألبين عنه بنفس الموقع فقالت :



إن معالم حياة كل إنسان ما هي إلا مجموعة من الأحداث والأشخاص الذين يؤثر فيهم ويؤثرون فيه .. وألبرت «2005 – 1906» بحياته المديدة، نتوقعها كثيرة المعالم .. ولكن معالمها مختلفة .. إلى حد أني أجزم أن تلك الحالة النفسية والاجتماعية صعبة التكرار.. لنذكر أنه كان من أنجح ممثلي وكتابي ومنتجي الفن في العالم ولا أذكر أن هناك كثير قد جمعوا بين جائزة الأوسكار أكبر جوائز السينما .. وإيمي أكبر جوائز التلفزيون .. وتوني أكبر جوائز المسرح ، مثلما جميعها هو.. أضف إلى ذلك كونه مفكرا ومحاضرا في الكثير من الجامعات، كعالم للبيئة والزراعة .. مهموما بأقل البشر شأنا، يناقش معهم حياتهم والقليل الذي يحلمون به .. ولنعد لرحلته التي بدأت مبكرًا جدا .. فقد خرج إلى الشارع بمدينة مينابوليس بولاية منيسوتا الأمريكية .. تلك المدينة الفقيرة .. وراح يبيع الصحف منذ كان عمره ست سنوات ولمدة تزيد عن عشر سنوات .. ويحمل ما يكسبه لوالديه.. للذين كانا يعانيان من الفقر الشديد مثل باقي سكان المدينة .. ورغم ما نراه في ذلك من شقاء لهذا الطفل البائس ، فإننى أذكر ما قاله عن ذلك .. " خروجي إلى الشارع صغيرا كان لي بابا نحو الحياة الحقيقية.. " .. فقد سعي من خلال ما بين يديه إلى النهل من الثقافة والعلوم .. ويبدو مع ذلك أيضا أنه قد نشأ في بيت غرس فيه حب غيره من الناس وإحساسه بهم .. فعندما كان ينتهي من عمله .. يذهب في آخر اليوم .. ويؤدي بعض الحركات التمثيلية على أحد الأرصفة أوفي الميادين .. محاولا التخفيف من هموم ومعاناة أهل جزيرته.. وقد بدأ يشاركه الآخرون بعد فترة .. مكونا ما أسماه ألبرت بعد ذلك بمسرح الشارع أو مسرح قاع المجتمع .. معتبرا أن ذلك هو المسرح الحقيقي .... "

والحقيقة أنه وبعد جدل أقر الباحثون أن أيديولوجية المسرح .. تتطابق بالفعل مع ذلك المسرح .. فهو الأكثر احتكاكا مع المتفرجين وأكثر تفاعلا معهم وتأثيرا فيهم .. وتلك هي أهداف المسرح الحقيقية .. ومظاهر نجاحه وتوفيقه ..

ثم أكملت كيرا قائلة :

" .... وكانت هذه المرحلة وما بعدها في حياته هي اللبنة الأساسية لبناء شخصيته .. فقد أنصب اهتمامه في شيئين كانا بالنسبة له الأهم والأكثر متعة في الحياة ،ألا وهما القراءة الغزيرة والتواجد بين الناس ومرت تلك المرحلة والتحق ألبرت بجامعة منيسوتا لدراسة الفن المسرحي .. والتحق بالعمل في عدة مهن، منها مغني بالملاهي الليلية ومندوب تأمين وأيضا لاعب ترابيز في سرك الإخوة سكلانتي " **Escalante Brother's Cir-cus** " في فترة تواجده فيها بالمكسيك بعد تخرجه .. وكأنه بذكائه الشديد وتأملاته كان يتنقل بين مناحي الحياة ينهل منها ، فيجمع بين حكمة العلم وحكمة الحياة .. والتحق بالجيش وشارك في الحرب العالمية الثانية، ليضيف الجديد إلى حصيلة خبرته الحياتية .. وبعد سنوات واصل فيها نهله من هنا ومن هناك .. عمل مذيعا بالراديو .. ثم ممثلا بالإذاعة .. وصولا للمسرح .. وظهر جليا كل ما اكتسبه في السنوات السابقة .. من حيث التلون الشديد .. وتعدد الوجوه ..حتى أطلق عليه " صاحب المائة وجه " .. وعمل بشراهة شديدة أثناء تلك الفترة من حياته .. وأثرى المسرح والسينما رغم كونه كان سنيدا سينمائيا .. سيدا مسرحيا .. وما زاد من تألقه هو محافظته علي قواعد المسرح التي يؤمن بها من إحساس بالمتفرج والتفاعل المتبادل بينهما .. أضف إلي ذلك استمرار اهتماماته الأخرى التي تخص المجتمع كأسرة كبيرة ثم بيته وأسرته الصغيرة بعد زواجه من فنانة مكسيكية، كانت أحد فوائد رحلته إلي المكسيك وهي " مارجو " والتي أثبتت عبقريته باختيار من تشاركه أفكاره وتؤمن بها معه .. وما أدل علي ذلك أكثر من أن هذا الزواج دام **40** عاما حتى وفاتها وأيضا دوره كأب لابنه " ادوارد " الذي أخذ مماأخذ – اتطاعته من أبيه .. ولابنته بالتبني " ميا " .. وكأن الشخصية ذات البناء الجيد لا تتجزأ .. تستطيع أن تقوم بكل أدوارها كما يجب .. ثم استكمال دوره نحو المجتمع .. ليس كممثل وكاتب ومنتج ومخرج ومغن ـ فقد درس الموسيقى الكلاسيكية ودأب علي خلطها بالمسرح ـ ولكنه أدى دورا آخر كعالم بيئة بما تحمل الكلمة من معنى حقيقي .. فقد دافع عن البيئة وعن الأرض وعن الفلاح وعن الحيوانات والطيور وكان شديد التأمل كعادته في كل تلك الأشياء .. حتى أنه وفي أحد تأملاته وجد أن طائر البجع لم يضع مواليده كما اعتاد وأن الدواجن قد ماتت

■ **ترجمة: جمال المراغى**

أجنتها داخل بيضها، فدأب هو وولده يبحثون عن الأسباب ، حتى توصل إلي أن مادة الـ **D.D.T** والمستخدمة كمبيد ،هي سبب كوارث الطيور .. وتصادف بعد فترة وجود برنامج يتحدث عن هذه المادة وعن تعزيز استخدامها .. فتواصل معهم وحاورهم بالأدلة والبراهين كعالم ومفكر حتى اقتنع الجميع أن تلك المادة خطيرة جدا .. ثم بعد عدة أسابيع .. حاضر في ثلاث جامعات عن هذا الموضوع وغيره عن البيئة .. ليضاف لأدواره دور جديد يزيد إلى خبراته ما يعضد فنه وأداءه .. وبعد سنوات بات يحاضر في خمسين جامعة .. ومع ذلك الاهتمام قام بعمل واحدة من أنجح عروضه المسرحية وهي " البقاع الخضراء « **Green Ar-eas**» واستمر عرضها ست سنوات متواصلة وكان يناقش أحوال الأرض والمزارعين .. وما تحتاج إليه

وقد أحيت داخله حلمه القديم كمزارع .. والذي طبقه بالفعل بعمل حديقة نموذجية ملحقة بمنزله بلوس أنجلوس بعد ذلك .. ولأنه كان يؤمن بالاختلاف وعدم التقليدية فقد كان محبا للتغيير وأن لكل شخص ألوانه المفضلة ونباتاته المفضلة .. والتي بالتأكيد سيخالف فيها غيره .. و كان كذلك علي خشبة المسرح مختلفا ، يفاجئ من حوله من فنانين، قبل أن يفاجئ المتفرجين وينتصر للمتفرج ويقتص له ممن يستخف به من الفنانين الآخرين .. وحارب من أجل منع استنزاف التربة، كما حارب من أجل القضاء علي عمل الأطفال كمزارعين صغار بأجور زهيدة وسعى لإنشاء مدينة خاصة لهؤلاء الصغار ، كما كتب مجموعة من المسلسلات التليفزيونية والمسرحيات التي اهتم فيها بالبيئة والإنسان وخاصة المزارعين .. كانت له أيضا اهتمامات باقتصاد وسياسة بلده .. فقد كان أول من دعا إلي الانطلاق إلي الأراضي الشاسعة للبناء والزراعة بدلا من العبث في أراضي هي بالفعل تعطي أكثر ما يمكن من فائدة .. وبجانب كل هذه الاهتمامات .. ظل الفن هو ملاذه الأول .. وظل المسرح هو عشقه وقدم أفكارا قيمة .. لو أن المسئولين اتبعوا بعضها لكانت هناك تغيرات كبيرة ،لا للمسرح وحده بل للمجتمع ككل .، منها أن العمل المسرحي عمل جماعي فالأفراد كلهم سواء كانو صغارا أم كبارا .. وأن ما يبذل من جهد هو المقياس الحقيقي .. وأن النجاح للجميع .. مثلما يصيب الفشل الجميع .. وأيضا كانت فكرة مسرح القاع .. أي مسرح الشارع بلا حواجزألم يكن من الممكن أن يفرز هذا المسرح أجيالا من الموهوبين لم تظهر أبدا .. ووصولها للمسارح الأخرى أمر شاق .. وأيضا فكرة أن المسرح للضحك مثلما هو للبكاء.. وللحب والكره .. والحلم والحقيقة .... "

لو أطلنا التركيز في تلك الأفكار التي نقلتها كير عن ألبرت .. لحقق المسرح أهدافا سامية كبرى .. وأصبح أكثر تأثيرا بكثير وأضحت مقولة إن هذا الجيل، جيل المسرح بأخلاقياته وسلوكه القويم هي السائدة .. وليس جيل فن هابط كما يقال الآن ، إن من يتهمون الفن بأنه أحد أهم أسباب تخلف المجتمع سلوكا وخلقا علي حق .. فلنجرب تلك الفكرة .. ولنر النتيجة ففي كل الأحوال لن تكون أسوأ مما هي عليه الآن .. اليوم وبعد سنوات طويلة من طرح أفكاره، نجد هناك في أوروبا من يطبق فكرة مسرح الشارع بكل نجاح وسط حرب ضروس يشنها رجال المال أصحاب المسارح الكبرى ومنتجيها ...

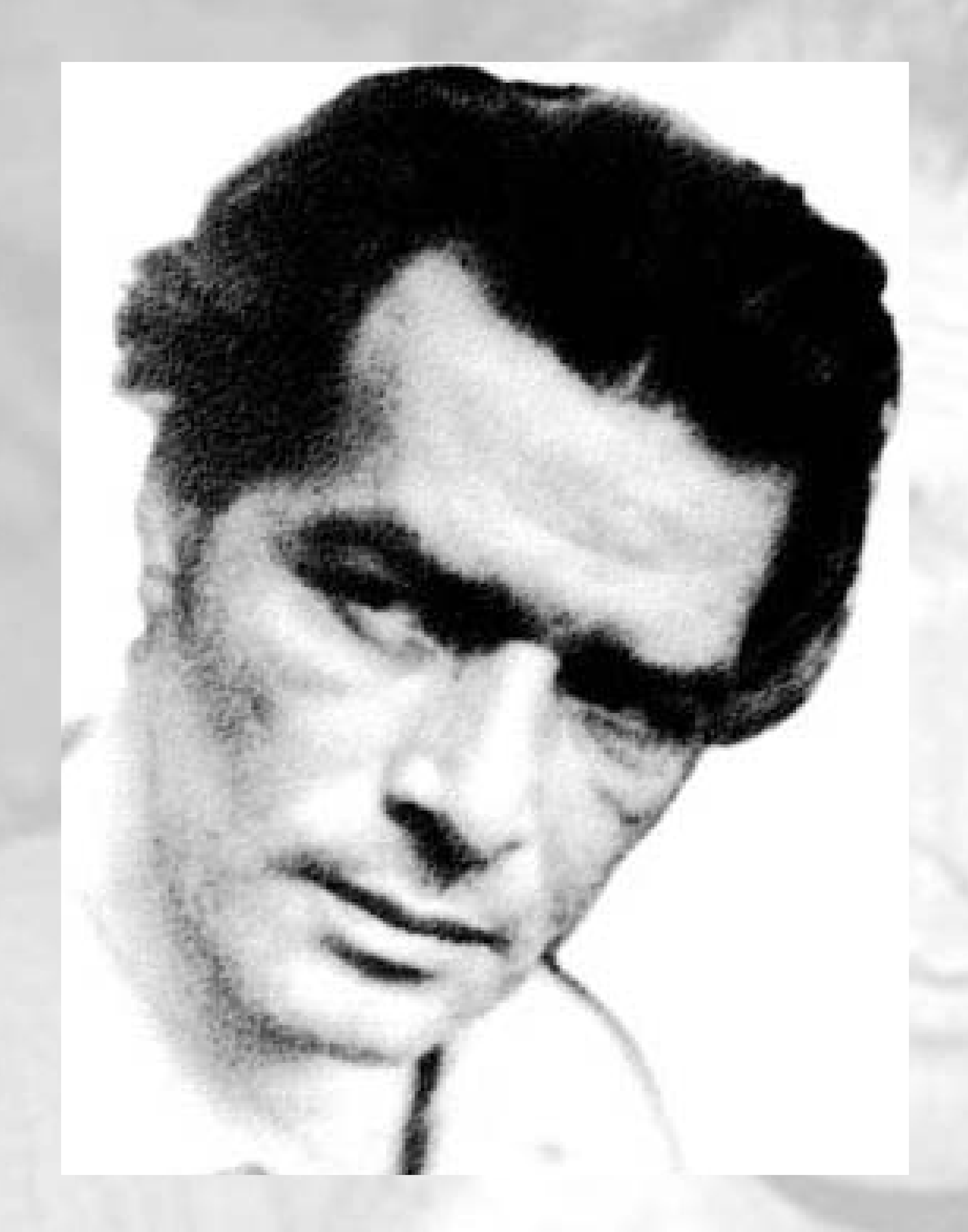
واستكملت كيرا أيضا :

".... أيضا نذكر له أراءه وأفكاره السياسية الخاصة ببلاده مثل اعتراضه الشديد علي حرب فيتنام في ذلك الحين ووصفه الرئيس بوش ومن معه بمجموعة لصوص تخطط لسرقة العالم وتقديمه علي طبق من ذهب لزمرة من المحتالين ومصاصي الدماء.. وبعد كل تلك النجاحات .. نجد هذا الرجل وهو علي القمة وما أصابه من نجاح وشهرة كبيرة وأموال طائلة ومشاركته للعديد من النجوم اللامعة في سماء الفن في الولايات المتحدة الأمريكية حتى صار واحدا منها .. لم تؤثر فيه وفي اهتماماته .. يقول " سنوات الشقاء الأولي هي أفضل سنوات حياتي " .... "





السنة الأولى - العدد الثانى - الاثنين 2007/7/23



نصوص مسرحية

نص لم ينشر من قبل

بابات قمر الدين محمد بن حنتيال فى خيال الظل وظل الخيال!



حققه:
د. عصام الدين أبوالعلا

إن من يعرف مسرح نجيب سرور، يدرك على الفور حقيقة مؤداها: أنه مسرح غير تقليدى، إذ منذ المسرحية الأولى التى أسماها (ياسين وبهية) - والتى احتار النقاد فى تصنيفها - إلى آخر مؤلفاته المسرحية (منين أجيب ناس- 1976) لم يكتب على طريقة الأبنية الغربية المعروفة للمسرحية، وإنما قدم مسرحيات نجيبية ترجع مبانيها الجمالية إليه وحده ولم يسبقه أحد.

لقد كان نجيب سرور يكتب على هدى دراساته الموسعة لأشكال الدراما العالمية المختلفة شرقاً وغرباً، فى الوقت الذى لم ينس يوماً تراث وطنه من الفنون القولية وبخاصة تلك الفنون القولية الشفاهية من أمثال وسير وحواديت ومواويل قصصية وقصص شعبية.. لذا تعد درامات نجيب سرور مزيجاً عجيباً بين تلك الروافد المختلفة جميعاً، فى اتساق لم يسبقه إليه أحد من كتاب الدراما المصرية.. وإذا كنا نرى مدى التشابه بين العبقرى الإنجليزى بايرون (1788 - 1824) ونجيب سرور فى أن كليهما عاش أسير ألمه النفسى. وكلاهما طعن من وطنيه من جراء ما تكبده من وشايات ظالمة، وكلاهما تمرد على واقعه ووقف إلى جوار العوام من المظلومين والفقراء، وكلاهما أفرز فنونا لم يسبقه إليه أحد ولم يستطع أحد تقليدها، فإن إنجلترا تمجد اليوم بايرون تمجيدها لأحد ملوكها العظام الذين بنوا تاريخها، بينما نحن هنا لم نكمل قصر ثقافة نجيب سرور الذى بدأت الهيئة فى إنشائه قبل أكثر من عقد ونصف، ولم تهتم بجمع تراثه وتنشره نشرا عاما يليق بكيانه كأديب مصرى ندر أن تجود الأيام بمثله.

فى هذا العدد نقدم للقارئ المحب لفن الدراما تجربة درامية جديدة لم نألفها للشاعر المسرحي الراحل نجيب سرور، وفيها يعود لأحد روافد التراث الشعبى التى لم يستخدمها من قبل وهو فن المخايلة أو فن خيال الظل، محاكيا ابن دانيال المصرى، بتعرضه لعورات مجتمعه من خلال شخصيته الأساسية سليطة اللسان، عارضا كل النماذج البشرية المهمة لموضوع المخايلة من ناحية، واستخدام النثر والشعر من ناحية أخرى، بقدر من الفن غالبا ومن المباشرة أحيانا، ليواجه الواقع بمرارة الحقيقة... نظرا لمساحة النشر، أود القول إن نجيب سرور عاش حياته على وتيرة واحدة وموقف واحد إزاء القضايا الاجتماعية والسياسية التى عاشها، لم يتغير موقفه بتغير الظروف، ولم ين بتغير الأوضاع.

ولم يبق من أعمال نجيب سرور قيد النشر لدى سوى مسرحية (البيرق الأبيض) ذات اللوحات التسع ، والتى تتعرض لموضوع محاكمة الثائر المصرى أحمد عرابى، وهو ما سنعرض له في كتاب مستقل فى القريب العاجل.

بابات

قمر الدين محمد بن حنتيال.. في خيال الظل وظل الخيال!

«فلما جئونا الترب فوق رفيقنا جزعت ولكن أى ساعة مجزع» (الهمذانى)

«وماجدل الأقوام إلا تعلةً مصورة من باطل متوهم» (أبو العلاء المعرى)

«غريب قد طرأ لا أعرف شخصه فأصبر عليه إلى آخر مقامته لعله ينبئ بعلامته» (الهمذانى)

«له نار تشب على يفاع إذا لنيران ألبست القناعا» (أبو الفتح الهمذانى)

«ضربت للسر قباباً خضراً في دار دارا وإيوان كسرى» (أبو الفتح الهمذانى)

«أنا طوراً من النبيط وطوراً من العرب» (أبو الفتح)

(1)

بابة
المسخرة

المعلم: سيداتي سادتي...
مجت الأسماع ما يلقى إليها
من فنون القول صبحًا ومساء...
كالأغاني والطقاطيق الخليعة..
وتقاسيم الخطب!
سيداتي سادتي
ملّت الأعين ما يقذف فيها..
من فنون اللوم صبحًا ومساء..
سئمت دور المسارح
سئمت دور الخيالة..
علب الليل التي تدمن في الليل اللعب!
سيداتي سادتي
سئم الناس الصحف
تصفع الإنسانَ صبحًا ومساء..
بالعناوين الكبيرة..
لم نعد نقرأ غير الوفيات
رغم أن الوفيات..
مثل كل الصفحات
ليس تخلو من رياء وكذب
سيداتي سادتي
لم يعد غير الكتب..
غير أن الناس لا تُلقي إليها أي بال..
ربما لولا بقايا من كسوف..
عرج المرء عليها ثم بال..
ما الحكاية؟!
ربما قرأ الناس الكفاية..
ربما كتب الناس الكفاية..
رغم هذا ثمَّ ناسٌ يكتبون
بل ويبدو أنهم لا يتعبون
أتراهم يقرأون؟!
ولهذا سيداتي سادتي
نرجع اليوم إلى الشكل القديم..
لخيال الظل أو ظل الخيال..
ربما نلقى جديداً
يصلح اليوم علاجًا للملل.. والسآمة
نبدأ اليوم بحفنة..
من تلال الفلسفة..
يا ترى ما الفلسفة؟!
(يدخل الفيلسوف)

الفيلسوف: أنا أقول لك يا مبروك الفلسفة يعنى إيه!
المعلم: حضرتك مين الأول؟
الفيلسوف: فيلسوف .. أنا فيلسوف.. نشرت مجلة الناقد بتاريخ الاثنين **31** أكتوبر **1927** تعريفًا للفلسفة من غير إمضاء للأسف لا أعتقد أنها سبقت إليه..
المعلم: ماذا قالت المجلة؟
الفيلسوف: علم الفلسفة هو أوسع العلوم وأسهلها.. ولكي تكون فيلسوفًا يجب أن تقول كلامًا سخيفًا، وأن تسخّف كل رأي تسمعه، فإذا قلت لإنسان: "انت ابن كلب" فهذه تُدعى قباحة وقلة حيا. أما إذا قلت له: "انت ابن قرد" فهذه تُدعى فلسفة.
وإذا قال لك: "أنا سوف أتزوج" فقلت له: " مبروك" فهذه ليست فلسفة. أما إذا قلت له باحتقار وسخرية: إن الزواج رابطة عتيقة من آثار المدرسة القديمة التي تُؤلف بين العناصر المتلازمة في ناسوت النفس البشرية التي تتغلغل إلى أعماق ما في أعلى مراتب الإنسانية من تموجات أثيرية ترتفع إلى طبقات الهيولي في أشكال متباينة وأنواع مختلفة حتى تُحلِّقَ على أجنحة الخيال المنبعث من الاجتماعيات المنتشرة في طبقات معينة ممتدة إلى ما وراء الأرواح في حصاد القلوب الكامنة بين سطور أسرار كمالات الكون الأزلية المودعة صحف خفايا الجوانح الروحانية اللاهوتية فإنها لا تفتأ تتصادم وتتدافع وتتطور بمختلف التطورات العجيبة حتى تصل إلى مركز القوة الفردية، وهناك يكون البقاء وصرير الأسنان.. فأنت فيلسوف "ابن فيلسوف".
المعلم: هذا كلام جميل .. ولكن ما معناه؟
الفيلسوف: لا معنى له على الإطلاق..
المعلم: انتظر سيادتك بالخارج قليلاً.. فقد نحتاج إليك .. وإن كنا في حاجة إلى شيء من الترفيه بعد هذه الدوامة التي تجلب الصداع .. فليدخل المونولوجست.
(يدخل)


للفنان جاكوب لويس ديفيد

في قهوة الفن اتقدم
وتعا تعلم
تلقى اللي سارح ومبلّم
واللي وخمان
واللي مسطل ومحلق
واللي مبحلق
واللي معتم ومغلق
واللي نعسان
واللي تلاقيه قاعد فارش
وبيتاقش
واللي بيضحك ويهارش
قال جنتلمان
واللي بيكتب ويــألـف
حاجة تخوف
ليله نهاره بيخطرف
أشكال والوان
واللي عنيه زايغه ومايحه
جايه ورايحه
وريالته على صدره سايحه
عاشق ولهان
وشلة النقاد بالكيف
نازلين تخريف
فلان تقيل وفلان ده سخيف
وفلان فنان
وفلان سقط وفلان ناجح
وفلان قارح
وفلانه زفت بتتقاوح
وفلان خيبان
معرض حوى كل الأشكال
من هلس وعال
فن وأدب وطرب وخيال
وجنان في جنان
(يخرج)

المعلم: سيداتي سادتي.. لمَ قلنا بابة بدل الباب فأنَّثْنا المذكر؟
التلميذ: لم يعد ثمة فرق بين أنثى وذكر
المعلم: ربما؛ لكن هذا سيكون محض تكرار لواقع غير خافٍ عن أحد!
التلميذ: أهو ترديد لتقليد قديم.. في معاريج اللغة؟
المعلم: عندما كان القديم..
محدثًا.. كان ابن دانيال يسمي
الباب : بابة..
وكترديد لتقليد قديم كان ترديدًا لأقدم!
ما الدواعي يا تُرى من خلف تأنيث المذكر..
بل وتذكير المؤنث؟!
فلنضف: إن الذكر..
غير المذكر..
ذاك مخلوق ذكر..
بينما الآخر مجعول ذكرا!
فهي مفعول به!
وكذاك الأمر في مجرى القياس..
المؤنث..
ليس بالخلقة أنثى..
هو مفعول بها!
هكذا ندخل باب "المسخرة"
وهي تعني: "ماسكراد"
حفلة بالأقنعة
هكذا تلعب أنثى...
سادتي دور الذكر..
هكذا يا سيداتي والذكر..
دور أنثى!

أبو الفتح: أقضِّي العمر تشبيهًا
على الناس وتمويها
أرى الأيام لا تبقى
على حال فأحكيها
فيوم شـرُّهـــا فيَّ
ويـــوم شـرِّي فيها

(2)

بابة
طاقية الإخفاء

المعلم: هكذا يا سيداتي سادتي..
يصبح الواحد ظلاً وخيالا..
يصبح اثنين معًا وألف قناع..
أي خيال الظل أو ظل الخيال..
ظل أنثى هو بالنحو مذكر..
وخيال الظل "باللهو" مؤنث..
فهو في الحالين خنثى أو شكر
لا بأنثى أو ذكر!
هو جنس يتخفى
ولأمر ما بجنس!
ما الذي يدفع جنسًا للتخفي..
أهو إحساس بذنب..
يا ترى أم طبع ذئب؟!

الشاعر: أرى الحيَّ جنسًا ظل يشمل عالمي
بأنواعه لا بورك النوع والجنس

المعلم: أي جنس كان يقصد..
شيخنا (1) القديس في منفى المعرة..
والعمى..؟!

المونولوجست: الحب ده حاكم وحاكم جاهل
يقتل ويأسر في المره والراجل
جاب الشريفة تحت رجل السافل
وجمع المسلم على اليهودية

المعلم: أتغزل الشعراء حقًّا بالمذكر..
أم كان من خلف الغزل..
قصد الهروب من المدبَّر والمقدّر؟
أولى بهم غزل المذكر وهو أنثى..
من أن يهيموا بالمؤنث وهو في الحق
الذكر..
فيم الشذوذ إذن..
إذا كان الشذوذ عن الشذوذ؟

الشاعر: أما قاله الكوفي في صفة الزهد
كما قاله الحكمي في صفة الخمر؟!

المعلم: كيف التقى الضدان قديس وداعر..
وتعانقا في المنتهى..
لو لم يكن غزل المذكر محض
حيلة..
أو قناع للتخفي..
أو ربما كان الغزل..
حتى بأوصاف المذكر..
نوعًا من الإيحاء بالتشبيه..
والرمز المعمَّى .. لحبيب ..
لا يجوز البوح باسمه..
أم كان في الظاهر حبًّا للمذكر..
وهو في الباطن حبٌّ للبكارة..
للطهارة..
في عصور أصبح الداعر فيها..
من يشذُّ عن الدعارة..
مثلما أصبح زنديقًا طريدًا..
من مضى يصرخ في الناس أفيقوا..
أصبح الدين تجارة..

الشاعر: بني أمية هبُّوا من رقادكمُ
إن الخليفة داود بن يعقوب
ضاعت خلافتكم يا قوم فالتمسوا
خليفة الله بين الرِّقِّ والعود

المعلم: كان يعقوب بن داود إشارة..
لخَّصت جنسًا تخفى..
وسطا ليلاً على كل إمارة..

ولهذا دفع الشاعر رأسه!

أبو الفتح: إن لله عبادًا أخذوا العمر خليطا
فهم يمسون أعرابًا ويضحون نبيطا!

المعلم: سيداتي سادتي..
منهج التغريب من قبل بريخت..
عندنا منذ قرون
ربما منذ قرون وقرون..
فأبو الهول برأس الآدمي..
وعلى جسم لوحش..
هو تمثال لفن الأقنعة..
للتنكر..
والتخيُّل!
فأبو الهول أبو المسرح أيضًا!

التلميذ: فلماذا قيل بأن التغريب بريختي
الأصل..
والمسرح في الأصل التغريب؟
أين إذن موروث المصريين..
في فن المسرح من قبل الموروث
اليوناني؟!
مخبوء في وكر اللص..
المولع بالتقليد وبالتشبيه..
والنسخ ونسخ النسخ..
والهارب خلف الأقنعة الظلية
من قبل بناء الهرم الأكبر..
وهنا نسأل من باب غرابة..
أو بابة تغريب أو بوابة..
بفضول يتخطى بعد الهرم الزمني..
في الأزمنة الخالية المغلوطة..
هل يمكن أن تبدأ في الأرض
حضارة..
لا في مصر فقط..
وبتمثال للتشبيه..
كأبي الهول؟
ما لم يكن التشبيه قد سبق إلى
البدء التمثال..
والتمثال أليس هو التمثيل؟
فلماذا تبدأ بالتشبيه حضارة؟!
هذا يعني أن التشبيه..

كان نهايتها لا البدء..
فيما زعم جميع القوادين..
ولأمر في نفس المتذكر يعقوب..
ما الأقنعة على جدران معابد
مصر..
إلا رمز للنور وللظل..
لخيال الظل.. وظل خيال..
ولأهل الكهف..
ولكهف الحالم أفلاطون..
ولصندوق الدنيا..
ولشاشة دار خيالة..
وليونس في جوف الحوت..
ولتابوتك يا أوزير..
ولتمثيلية آلامك يا أول آخر مقتول
أو مصلوب..
والتمثيلية في الأصل دراما
التتويج..

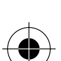
الشاعر: توِّجتني الفتيا فتوِّجني غدًا
تاجًا بإعفائي من التتويج

المعلم: إذا كان التشبيه هو التتويج...
والتتويج هو التشبيه..
فأبوالهول نذير وبشير!
أعني عبرة
لا للتأنيث.. ولكن للتذكير..
لكن كيف تكون العبرة..
ما لم تسبقها العبرات..
والعبرات لما في الماضي من
حسرات..
والحسرات بلغة الأسلاف ملاحم..
قبل الهرم بآلاف الأهرامات..
لكن الملحمة انقلبت تمثيلية..
والآلام انقلبت أعيادًا ترفيهية..
منذ التتويج..
قبلاً كان الراوي يحكي..
وهنا ثم مرتل..
"يلعب" دور الراوي..
كان الأسلاف يموتون..
لكن الراوي يعطيهم بالقيثارة..
زاد حياة!

وهنا الأسلاف يموتون..
لكن تلعبهم أشباح الأشباه..
ما بين خيال الظل وظل خيال!
فإذا كان التغريب هو المسرح ذاته..
وإذا كان المسرح يعني التغريب..
فعلى من يقع التغريب؟
أعلى الأصل؟
هذا يعني نفي الأصل..
مع إثبات بديل..
يعني القتل!
أمع الصورة؟!
هذا يعني إثبات الأصل ونفي
الصورة..
يعني إحياء المقتول..
وهو محال!
أمع الشاهد؟!
وهو هنا المتفرج..
هذا يعني نفي الإثبات..
ليظل السر مصونًا..
في أعماق البئر..
يعني تغريب الأصل وتغريب
الصورة..
في وقت واحد..
والإيحاء
يعني الإلغاز.. الإغراب..
حتى لا يفهم أحد شيئًا..
مما يجري فوق الخشبة..
أو يجري خلف الكالوس..
أو يجري في المذبح..
التغريب إذن بابات..
عدد البابات ثلاث!
فارسم من ذاكرتك قردًا..
يلبس تاجًا للوجهين..
يصبح مينا بعد المكياج ..
طبق الأصل..
قالوا فرس البحر
فرس البحر صانك يا طيبة
عض الملك فمات ياطروادة!
فليرحمه الله..
فرس النهر حصانك يا طروادة..
وإذا كان المتحدث مجنون..
فعلى المستمعين العقل..
وهنا نسأل..
عض الفرس الملك فمات..
أم مات الملك بغير العض..
أم قبل العض وبعد العض؟!
يسأل عن هذا حلاق الصحة!

المونولوجست:
دقوا الطبول وكاسات مشخللة
كبيرة رصعت بالخيبة الحزم
وفقروا كبتوع الزار في صخب
وهبهبوا ككلاب الكفر في الظلم
ثم انثنوا فكلوها وهي والعة
يا لاطش العبي أدرك خاطف الهرم
سبحان من خلق الإنسان من علق
ثم اجتباه بعين حلوة وفم
ولم يقل مرة هـــزوا عمايمـــكم
إذ تذكروني وصيحوا واتلهوا بدم
طبـــل وزمر وتدجيل وأضرحة
باسم الديانة بتنا ضحكة الأمم
هل في الكتاب ذقون شعرها سلب
كانت تزمر للرحمن في الحرم
وهل به عن حدود المصطفي خبر
كما روي شرم الشيخ عن شيخه شرم
وهل به من ضريح ستره قصب
يطوف من حوله الساعون كالصنم
أو القرابين أشكالاً نقدمها
باسم النذور لبطن السادن النهم
أستغفر الله من قول بلا عمل
ومن مظاهرة تمشي بلا علم!


للفنان لوب دورميو



(1)

بابة
المســخرة

المعلم: سيداتي سادتي...
مجت الأسماع ما يلقى إليها
من فنون القول صبحًا ومساء...
كالأغاني والطقاطيق الخليعة..
وتقاسيم الخطب!
سيداتي سادتي
ملّتْ الأعينُ ما يُقذفِ فيها..
من فنون اللوم صبحًا ومساء..
سئمت دور المسارح
سئمت دور الخيالة..
علب الليل التي تدمن في الليل اللعب!
سيداتي سادتي
سئم الناس الصحف
تصفع الإنسانَ صبحًا ومساء..
بالعناوين الكبيرة..
لم نعد نقرأ غير الوفيات
رغم أن الوفيات..
مثل كل الصفحات
ليس تخلو من رياء وكذب
سيداتي سادتي
لم يعد غير الكتب..
غير أن الناس لا تُلقي إليها أي بال..
ربما لولا بقايا من كسوف..
عرج المرء عليها ثم بال..
ما الحكاية؟!
ربما قرأ الناس الكفاية..
ربما كتب الناس الكفاية..
رغم هذا ثمّ ناسٌ يكتبون
بل ويبدو أنهم لا يتعبون
أتُراهم يقرأون؟!
ولهذا سيداتي سادتي
نرجع اليوم إلى الشكل القديم..
لخيال الظل أو ظل الخيال..
ربما نلقى جديدًا
يصلح اليوم علاجًا للملل.. والسآمة
نبدأ اليوم بحفنة..
من تلال الفلسفة..
يا تُرى ما الفلسفة؟!
(يدخل الفيلسوف)

الفيلسوف: أنا أقول لك يا مبروك الفلسفة يعنى إيه!
المعلم : حضرتك مين الأول؟
الفيلسوف: فيلسوف .. أنا فيلسوف.. نشرت مجلة الناقد بتاريخ الاثنين **31** أكتوبر **1927** تعريفًا للفلسفة من غير إمضاء للأسف لا أعتقد أنها سبقت إليه..
المعلم : ماذا قالت المجلة؟
الفيلسوف: علم الفلسفة هو أوسع العلوم وأسهلها.. ولكي تكون فيلسوفًا يجب أن تقول كلامًا سخيفًا، وأن تسخّف كل رأي تسمعه، فإذا قلت لإنسان: "انت ابن كلب" فهذه تُدعى قباحة وقلة حيا. أما إذا قلت له: "انت ابن قرد" فهذه تُدعى فلسفة.
وإذا قال لك: "أنا سوف أتزوج" فقلت له: " مبروك" فهذه ليست فلسفة. أما إذا قلت له باحتقار وسخرية: إن الزواج رابطة عتيقة من آثار المدرسة القديمة التي تُؤلف بين العناصر المتلازمة في ناسوت النفس البشرية التي تتغلغل إلى أعماق ما في أعلى مراتب الإنسانية من تموجات أثيرية ترتفع إلى طبقات الهيولي في أشكال متباينة وأنواع مختلفة حتى تُحلِّقَ على أجنحة الخيال المنبعث من الاجتماعيات المنتشرة في طبقات معينة ممتدة إلى ما وراء الأرواح في حصاد القلوب الكامنة بين سطور أسرار كمالات الكون الأزلية المودعة صحف خفايا الجوانح الروحانية اللاهوتية فإنها لا تفتأ تتصادم وتتدافع وتتطور بمختلف التطورات العجيبة حتى تصل إلى مركز القوة الفردية، وهناك يكون البقاء وصرير الأسنان.. فأنت فيلسوف "ابن فيلسوف".
المعلم : هذا كلام جميل .. ولكن ما معناه؟
الفيلسوف: لا معنى له على الإطلاق..
المعلم : انتظر سيادتك بالخارج قليلاً.. فقد نحتاج إليك .. وإن كنا في حاجة إلى شيء من الترفيه بعد هذه الدوامة التي تجلب الصداع .. فليدخل المونولوجست.
(يدخل)

في قهوة الفن اتقدم
وتعا تعلم
تلقى اللي سارح ومبلّم
واللي وخمان
واللي مسطل ومحلق
واللى مبحلق
واللي معتم ومغلق
واللي نعسان
واللي تلاقيه قاعد فارش
وبيتناقش
واللي بيضحك ويهارش
قال جنتلمان
واللي بيكتب ويــألف
حاجة تخوف
ليله نهاره بيخطرف
أشكال والوان
واللي عنيه زايغه ومايحه
جايه ورايحه
وريالته على صدره سايحه
عاشق ولهان
وشلة النقاد بالكيف
نازلين تخريف
فلان تقيل وفلان ده سخيف
وفلان فنان
وفلان سقط وفلان ناجح
وفلان قارح
وفلانه زفت بتتقاوح
وفلان خيبان
معرض حوى كل الأشكال
من هلس وعال
فن وأدب وطرب وخيال
وجنان في جنان
(يخرج)

المعلم : سيداتي سادتي.. لمَ قلنا بابة بدل الباب فأنّثنا المذكر؟
التلميذ : لم يعد ثمة فرق بين أنثى وذكر
المعلم : ربما؛ لكن هذا سيكون محض تكرار لواقع غير خافٍ عن أحد!
التلميذ : أهو ترديد لتقليد قديم.. في معاريج اللغة؟
المعلم : عندما كان القديم..
محدثًا.. كان ابن دانيال يسمي الباب : بابة..
وكترديد لتقليد قديم كان ترديدًا لأقدم!
ما الدواعي يا تُرى من خلف تأنيث المذكر..
بل وتذكير المؤنث؟!
فلنضف: إن الذكر..
غير المذكر..
ذاك مخلوق ذكر..
بينما الآخر مجعول ذكر!
فهي مفعول به!
وكذاك الأمر في مجرى القياس..
المؤنث..
ليس بالخلقة أنثى..
هو مفعول بها!
هكذا ندخل باب "المسخرة"
وهي تعني: "ماسكراد"
حفلة بالأقنعة
هكذا تلعب أنثى...
سادتي دور الذكر..
هكذا يا سيداتي والذكر..
دور أنثى!
أبو الفتح: أقضّي العمر تشبيهًا
على الناس وتمويها
أرى الأيام لا تبقى
على حال فأحكيها
فيوم شرُّها فيَّ
ويوم شرَّتي فيها

(2)

بابة
طاقية الإخفاء


للفنان جوشوا رينولدز


للفنان فرانز بيفور

المعلم: هكذا يا سيداتي سادتي..
يصبح الواحد ظلاً وخيالا..
يصبح اثنين معًا وألف قناع..
أي خيال الظل أو ظل الخيال..
ظل أنثى هو بالنحو مذكر..
وخيال الظل "باللهو" مؤنث..
فهو في الحالين خنثى أو شكر
لا بأنثى أو ذكر!
هو جنس يتخفى
ولأمر ما بجنس!
ما الذي يدفع جنسًا للتخفي..
أهو إحساس بذنب..
يا تُرى أم طبع ذنب؟!

الشاعر: أرى الحيَّ جنسًا ظل يشمل عالمي
بأنواعه لا بُورك النوع والجنس

المعلم: أي جنس كان يقصد..
شيخنا (١) القديس في منفى المعرة..
والعمى..؟!

المونولوجست: الحب ده حاكم وحاكم جاهل
يقتل ويأسر في المره والراجل
جاب الشريفة تحت رجل الساقل
وجمع المسلم على اليهودية

المعلم: أتغزل الشعراء حقًا بالمذكر..
أم كان من خلف الغزل..
قصد الهروب من المدبَّر والمقدّر؟
أولى بهم غزل المذكر وهو أنثى..
من أن يهيموا بالمؤنث وهو في الحق الذكر..
فيم الشذوذ إذن..
إذا كان الشذوذ عن الشذوذ؟

الشاعر: أما قاله الكوفي في صفة الزهد
كما قاله الحكمي في صفة الخمر؟!

المعلم: كيف التقى الضدان قديس وداعر..
وتعانقا في المنتهى..
لو لم يكن غزل المذكر محض حيلة..
أو قناع للتخفي..
أو ربما كان الغزل..
حتى بأوصاف المذكر..
نوعًا من الإيحاء بالتشبيه..
والرمز المعمّى .. لحبيب ..
لا يجوز البوح باسمه..
أم كان في الظاهر حبًا للمذكر..
وهو في الباطن حبٌ للبكارة..
للطهارة..
في عصور أصبح الداعر فيها..
من يشذ عن الدعارة..
مثلما أصبح زنديقًا طريدًا..

للفنانة انجليكا كوفمان

من مضى يصرخ في الناس أفيقوا..
أصبح الدين تجارة..

الشاعر: بني أمية هبُّوا من رقادكمُ
إن الخليفة داود بن يعقوب
ضاعت خلافتكم يا قوم فالتمسوا
خليفة الله بين الرّقّ والعود

المعلم: كان يعقوب بن داود إشارة..
لخَّصت جنسًا تخفى..
وسطا ليلاً على كل إمارة..
ولهذا دفع الشاعر رأسه!

أبو الفتح: إن لله عبادًا أخذوا العمر خليطا
فهم يمسون أعرابًا ويضحون نبيطا!

المعلم: سيداتي سادتي..
منهج التغريب من قبل بريخت..
عندنا منذ قرون
ربما منذ قرون وقرون..
فأبو الهول برأس الآدمي..
وعلى جسم لوحش..
هو تمثال لفن الأقنعة..
للتنكر..
والتخيُّل!
فأبو الهول أبو المسرح أيضًا!

التلميذ: فلماذا قيل بأن التغريب بريختي الأصل..

والمسرح في الأصل التغريب؟
أين إذن موروث المصريين..
في فن المسرح من قبل الموروث اليوناني؟!
مخبوء في وكر اللص..
المولع بالتقليد وبالتشبيه..
والنسخ ونسخ النسخ..
والهارب خلف الأقنعة الظلية
من قبل بناء الهرم الأكبر..
وهنا نسأل من باب غرابة..
أو بابة تغريب أو بوابة..
بفضول يتخطى بعد الهرم الزمني..
في الأزمنة الخالية المغلوطة..
هل يمكن أن تبدأ في الأرض حضارة..
لا في مصر فقط..
وبتمثال للتشبيه..
كأبي الهول؟
ما لم يكن التشبيه قد سبق إلى البدء التمثال..
والتمثال أليس هو التمثيل؟
فلماذا تبدأ بالتشبيه حضارة؟!
هذا يعني أن التشبيه..
كان نهايتها لا البدء..
فيما زعم جميع القوادين..
ولأمر في نفس المتذكر يعقوب..
ما الأقنعة على جدران معابد مصر..
إلا رمز للنور وللظل..
لخيال الظل.. وظل خيال..
ولأهل الكهف..
ولكهف الحالم أفلاطون..
ولصندوق الدنيا..
ولشاشة دار خيالة..
وليونس في جوف الحوت..
ولتابوتك يا أوزير..
ولتمثيلية آلامك يا أول آخر مقتول أو مصلوب..
والتمثيلية في الأصل دراما التتويج..

الشاعر: توَّجْتني الفتيا فتوِّجْني غدًا
تاجًا بإعفائي من التتويج

المعلم: إذا كان التشبيه هو التتويج...
والتتويج هو التشبيه..
فأبوالهول نذير وبشير!
أعني عبرة
لا للتأنيث.. ولكن للتذكير..
لكن كيف تكون العبرة..

ما لم تسبقها العبرات..
والعبرات لما في الماضي من حسرات..
والحسرات بلغة الأسلاف ملاحم..
قبل الهرم بآلاف الأهرامات..
لكن الملحمة انقلبت تمثيلية..
والآلام انقلبت أعيادًا ترفيهية..
منذ التتويج..
قبلاً كان الراوي يحكي..
وهنا ثم مرتل..
"يلعب" دور الراوي..
كان الأسلاف يموتون..
لكن الراوي يعطيهم بالقيثارة..
زاد حياة!
وهنا الأسلاف يموتون..
لكن تلعبهم أشباح الأشباه..
ما بين خيال الظل وظل خيال!
فإذا كان التغريب هو المسرح ذاته..
وإذا كان المسرح يعني التغريب..
فعلى من يقع التغريب؟
أعلى الأصل؟
هذا يعني نفي الأصل..
مع إثبات بديل..
يعني القتل!
أمع الصورة؟!
هذا يعني إثبات الأصل ونفي الصورة..
يعني إحياء المقتول..
وهو محال!
أمع الشاهد؟!
وهو هنا المتفرج..
هذا يعني نفي الإثبات..
ليظل السر مصونًا..
في أعماق البئر..
يعني تغريب الأصل وتغريب الصورة..
في وقت واحد..
والإيحاء
يعني الإلغاز.. الإغراب..
حتى لا يفهم أحد شيئًا..
مما يجري فوق الخشبة..
أو يجري خلف الكالوس..
أو يجري في المذبح..
التغريب إذن بابات..
عدد البابات ثلاث!
فارسم من ذاكرتك قردًا..
يلبس تاجًا للوجهين..
يصبح مينا بعد المكياج ..
طبق الأصل..
قالوا فرس البحر
فرس البحر صانك يا طيبة
عض الملك فمات ياطروادة!
فليرحمه الله..
فرس النهر حصانك يا طروادة..
وإذا كان المتحدث مجنون..
فعلى المستمعين العقل..
وهنا نسأل..
عض الفرس الملك فمات..
أم مات الملك بغير العض..
أم قبل العض وبعد العض؟!
يسأل عن هذا حلاق الصحة!

المونولوجست:
دقوا الطبول وكاسات مشخللة
كبيرة رصعت بالخيبة الحزم
وفقروا كبتوع الزار في صخب
وهبهبوا ككلاب الكفر في الظلم
ثم انثنوا فكلوها وهي والعة
يا لاطش العبي أدرك خاطف الهرم
سبحان من خلق الإنسان من علق
ثم اجتباه بعين حلوة وفم
ولم يقل مرة هزوا عمايمكم
إذ تذكروني وصيحوا واتلهوا بدم

للفنان فرانسيسكو دى جويا

(1)

بابة
المسخرة

المعلم: سيداتي سادتي...
مجت الأسماع ما يلقى إليها
من فنون القول صبحًا ومساء...
كالأغاني والطقاطيق الخليعة..
وتقاسيم الخطب!
سيداتي سادتي
ملّت الأعين ما يقذف فيها..
من فنون اللوم صبحًا ومساء..
سئمت دور المسارح
سئمت دور الخيالة..
علب الليل التي تدمن في الليل اللعب!
سيداتي سادتي
سئم الناس الصحف
تصفع الإنسانَ صبحًا ومساء..
بالعناوين الكبيرة..
لم نعد نقرأ غير الوفيات
رغم أن الوفيات..
مثل كل الصفحات
ليس تخلو من رياء وكذب
سيداتي سادتي
لم يعد غير الكتب..
غير أن الناس لا تُلقي إليها أي بال..
ربما لولا بقايا من كسوف..
عرج المرء عليها ثم بال..
ما الحكاية؟!
ربما قرأ الناس الكفاية
ربما كتب الناس الكفاية..
رغم هذا ثمّ ناسٌ يكتبون
بل ويبدو أنهم لا يتعبون
أتُراهم يقرأون؟!
ولهذا سيداتي سادتي
نرجع اليوم إلى الشكل القديم..
لخيال الظل أو ظل الخيال..
ربما نلقى جديدًا
يصلح اليوم علاجًا للملل.. والسآمة
نبدأ اليوم بحفنة..
من تلال الفلسفة..
يا تُرى ما الفلسفة؟!

(يدخل الفيلسوف)

الفيلسوف: أنا أقول لك يا مبروك الفلسفة يعنى إيه!

المعلم : حضرتك مين الأول؟

الفيلسوف: فيلسوف .. أنا فيلسوف.. نشرت مجلة الناقد بتاريخ الاثنين 31 أكتوبر 1927 تعريفًا للفلسفة من غير إمضاء للأسف لا أعتقد أنها سبقت إليه..

المعلم : ماذا قالت المجلة؟

الفيلسوف: علم الفلسفة هو أوسع العلوم وأسهلها.. ولكي تكون فيلسوفًا يجب أن تقول كلامًا سخيفًا، وأن تسخّف كل رأي تسمعه، فإذا قلت لإنسان: "انت ابن كلب" فهذه تُدعى قباحة وقلة حيا. أما إذا قلت له: "انت ابن قرد" فهذه تُدعى فلسفة. وإذا قال لك: "أنا سوف أتزوج" فقلت له: " مبروك" فهذه ليست فلسفة. أما إذا قلت له باحتقار وسخرية: إن الزواج رابطة عتيقة من آثار المدرسة القديمة التي تُؤلف بين العناصر المتلازمة في ناسوت النفس البشرية التي تتغلغل إلى أعماق ما في أعلى مراتب الإنسانية من تموجات أثيرية ترتفع إلى طبقات الهيولي في أشكال متباينة وأنواع مختلفة حتى تُحلِّقَ على أجنحة الخيال المنبعث من الاجتماعيات المنتشرة في طبقات معينة ممتدة إلى ما وراء الأرواح في حصاد القلوب الكامنة بين سطور أسرار كمالات الكون الأزلية المودعة صحف خفايا الجوانح الروحانية اللاهوتية فإنها لا تفتأ تتصادم وتتدافع وتتطور بمختلف التطورات العجيبة حتى تصل إلى مركز القوة الفردية، وهناك يكون البقاء وصرير الأسنان.. فأنت فيلسوف "ابن فيلسوف".

المعلم : هذا كلام جميل .. ولكن ما معناه؟

الفيلسوف: لا معنى له على الإطلاق..

المعلم : انتظر سيادتك بالخارج قليلاً.. فقد نحتاج إليك .. وإن كنا في حاجة إلى شيء من الترفيه بعد هذه الدوامة التي تجلب الصداع .. فليدخل المونولوجست.

(يدخل)

في قهوة الفن اتقدم
وتعا تعلم
تلقى اللي سارح ومبلِّم
واللي وخمان
واللي مسطل ومحلق
واللى مبحلق
واللي معتم ومغلق
واللي نعسان
واللي تلاقيه قاعد فارش
وبيتناقش
واللي بيضحك ويهارش
قال جنتلمان
واللي بيكتب ويألف
حاجة تخوف
ليله نهاره بيخطرف
أشكال والوان
واللي عنيه زايغه ومايحه
جايه ورايحه
وريالته على صدره سايحه
عاشق ولهان
وشلة النقاد بالكيف
نازلين تخريف
فلان تقيل وفلان ده سخيف
وفلان فنان
وفلان سقط وفلان ناجح
وفلان قارح
وفلانه زفت بتتقاوح
وفلان خيبان
معرض حوى كل الأشكال
من هلس وعال
فن وأدب وطرب وخيال
وجنان في جنان

(يخرج)

المعلم : سيداتي سادتي.. لمَ قلنا بابة بدل الباب فأنّثنا المذكر؟

التلميذ : لم يعد ثمة فرق بين أنثى وذكر

المعلم : ربما؛ لكن هذا سيكون محض تكرار لواقع غير خافٍ عن أحد!

التلميذ : أهو ترديد لتقليد قديم.. في معاريج اللغة؟

المعلم : عندما كان القديم..
محدثًا.. كان ابن دانيال يسمي الباب : بابة..
وكترديد لتقليد قديم كان ترديدًا لأقدم!
ما الدواعي يا تُرى من خلف تأنيث المذكر..
بل وتذكير المؤنث؟!
فلنضف: إن الذكر..
غير المذكر..
ذاك مخلوق ذكر..
بينما الآخر مجعول ذكر!
فهي مفعول به!
وكذاك الأمر في مجرى القياس..
المؤنث..
ليس بالخلقة أنثى..
هو مفعول بها!
هكذا ندخل باب "المسخرة"
وهي تعني: "ماسكراد"
حفلة بالأقنعة
هكذا تلعب أنثى...
سادتي دور الذكر..
هكذا يا سيداتي والذكر..
دور أنثى!

أبو الفتح: أقضّي العمر تشبيهًا
على الناس وتمويها
أرى الأيام لا تبقى
على حالٍ فأحكيها
فيوم شرُّها فيّ
ويوم شرّتي فيها

(2)

بابة
طاقية الإخفاء

المعلم: هكذا يا سيداتي سادتي..
يصبح الواحد ظلاً وخيالا..
يصبح اثنين معًا وألف قناع..
أي خيال الظل أو ظل الخيال..
ظل أنثى هو بالنحو مذكر..
وخيال الظل "باللهو" مؤنث..
فهو في الحالين خنثى أو شكر
لا بأنثى أو ذكر!
هو جنس يتخفى
ولأمر ما بجنس!
ما الذي يدفع جنسًا للتخفي..
أهو إحساس بذنب..
يا تُرى أم طبع ذئب؟!

الشاعر: أرى الحيَّ جنسًا ظل يشمل عالمي
بأنواعه لا بُورك النوع والجنسُ

المعلم: أي جنس كان يقصد..
شيخنا (1) القديس في منفى المعرة..
والعمى..؟!

المونولوجست: الحب ده حاكم وحاكم جاهل
يقتل ويأسر في المره والراجل
جاب الشريفة تحت رجل السافل
وجمع المسلم على اليهودية

المعلم: أتغزل الشعراء حقًا بالمذكر..
أم كان من خلف الغزل..
قصد الهروب من المدبّر والمقدّر؟
أولى بهم غزل المذكر وهو أنثى..
من أن يهيموا بالمؤنث وهو في الحق الذكر..
فيم الشذوذ إذن..
إذا كان الشذوذ عن الشذوذ؟

الشاعر: أما قاله الكوفي في صفة الزهد
كما قاله الحكمي في صفة الخمر؟!

المعلم: كيف التقى الضدان قديس وداعر..
وتعانقا في المنتهى..
لو لم يكن غزل المذكر محض حيلة..
أو قناع للتخفي..
أو ربما كان الغزل..
حتى بأوصاف المذكر..
نوعًا من الإيحاء بالتشبيه..
والرمز المعمّى .. لحبيب..
لا يجوز البوح باسمه..
أم كان في الظاهر حبًا للمذكر..

الفنان ساندرو بوتشيللي

وهو في الباطن حبٌ للبكارة..
للطهارة..
في عصور أصبح الداعر فيها..
من يشذّ عن الدعارة..
مثلما أصبح زنديقًا طريدًا..
من مضى يصرخ في الناس أفيقوا..
أصبح الدين تجارة..

الشاعر: بني أمية هبُّوا من رقادكمُ
إن الخليفة داود بن يعقوب
ضاعت خلافتكم يا قوم فالتمسوا
خليفة الله بين الرّقّ والعود

المعلم: كان يعقوب بن داود إشارة..
لخَّصت جنسًا تخفى..
وسطا ليلاً على كل إمارة..
ولهذا دفع الشاعر رأسه!

أبو الفتح: إن لله عبادًا أخذوا العمر خليطا
فهم يمسون أعرابًا ويضحون نبيطا!

المعلم: سيداتي سادتي..
منهج التغريب من قبل بريخت..
عندنا منذ قرون
ربما منذ قرون وقرون..
فأبو الهول برأس الآدمي..
وعلى جسم لوحش..
هو تمثال لفَن الأقنعة..
للتنكر..
والتخيُّل!
فأبو الهول أبو المسرح أيضًا!

التلميذ: فلماذا قيل بأن التغريب بريختي الأصل..
والمسرح في الأصل التغريب؟
أين إذن موروث المصريين..
في فن المسرح من قبل الموروث اليوناني؟!
مخبوءٌ في وكر اللص..
المولع بالتقليد وبالتشبيه..
والنسخ ونسخ النسخ..
والهارب خلف الأقنعة الظلية
من قبل بناء الهرم الأكبر..
وهنا نسأل من باب غرابة..
أو بابة تغريب أو بوابة..
بفضول يتخطى بعد الهرم الزمني..
في الأزمنة الخالية المغلوطة..
هل يمكن أن تبدأ في الأرض حضارة..
لا في مصر فقط..
وبتمثال للتشبيه..
كأبي الهول؟
ما لم يكن التشبيه قد سبق إلى البدء التمثال..
والتمثال أليس هو التمثيل؟
فلماذا تبدأ بالتشبيه حضارة؟!
هذا يعني أن التشبيه..
كان نهايتها لا البدء..
فيما زعم جميع القوادين..
ولأمر في نفس المتذكر يعقوب..
ما الأقنعة على جدران معابد مصر..
إلا رمز للنور وللظل..
لخيال الظل.. وظل خيال..
ولأهل الكهف..
ولكهف الحالم أفلاطون..
ولصندوق الدنيا..
ولشاشة دار خيالة..
وليونس في جوف الحوت..
ولتابوتك يا أوزير..
ولتمثيلية آلامك يا أول آخر مقتول أو مصلوب..
والتمثيلية في الأصل دراما التتويج..

الشاعر: توَّجتَني الفتيا فتوِّجْني غدًا
تاجًا بإعفائي من التتويج

المعلم: إذا كان التشبيه هو التتويج...
والتتويج هو التشبيه..
فأبوالهول نذير وبشير!
أعني عبرة
لا للتأنيث.. ولكن للتذكير..
لكن كيف تكون العبرة..
ما لم تسبقها العبرات..
والعبرات لما في الماضي من حسرات..
والحسرات بلغة الأسلاف ملاحم..
قبل الهرم بآلاف الأهرامات..
لكن الملحمة انقلبت تمثيلية..
والآلام انقلبت أعيادًا ترفيهية..
منذ التتويج..
قبلاً كان الراوي يحكي..
وهنا ثمَّ مرتل..
"يلعب" دور الراوي..
كان الأسلاف يموتون..
لكن الراوي يعطيهم بالقيثارة..
زاد حياة!
وهنا الأسلاف يموتون..
لكن تلعبهم أشباح الأشباه..
ما بين خيال الظل وظل خيال!
فإذا كان التغريب هو المسرح ذاته..
وإذا كان المسرح يعني التغريب..
فعلى من يقع التغريب؟
أعلى الأصل؟
هذا يعني نفي الأصل..
مع إثبات بديل..
يعني القتل!
أمع الصورة؟!
هذا يعني إثبات الأصل ونفي الصورة..
يعني إحياء المقتول..
وهو محال!
أمع الشاهد؟!
وهو هنا المتفرج..
هذا يعني نفي الإثبات..
ليظل السر مصونًا..
في أعماق البئر..
يعني تغريب الأصل وتغريب الصورة..

في وقت واحد..
والإيحاء
يعني الإلغاز.. الإغراب..
حتى لا يفهم أحد شيئًا..
مما يجري فوق الخشبة..
أو يجري خلف الكالوس..
أو يجري في المذبح..
التغريب إذن بابات..
عدد البابات ثلاث!
فارسم من ذاكرتك قردًا..
يلبس تاجًا للوجهين..
يصبح مينا بعد المكياج ..
طبق الأصل..
قالوا فرس البحر
فرس البحر صانك يا طيبة
عض الملك فمات ياطروادة!
فليرحمه الله..
فرس النهر حصانك يا طروادة..
وإذا كان المتحدث مجنون..
فعلى المستمعين العقل..
وهنا نسأل..
عض الفرس الملك فمات..
أم مات الملك بغير العض..
أم قبل العض وبعد العض؟!
يُسأل عن هذا حلاق الصحة!

المونولوجست:

دقوا الطبول وكاسات مشخللة
كبيرة رصعت بالخيبة الحزم
وفقروا كبتوع الزار في صخب
وهبهبوا ككلاب الكفر في الظلم
ثم انثنوا فكلوها وهي والعة
يا لاطش العبي أدرك خاطف الهرم
سبحان من خلق الإنسان من علق
ثم اجتباه بعين حلوة وفم
ولم يقل مرة هزوا عمايمكم
إذ تذكروني وصيحوا واتلهوا بدم
طبل وزمر وتدجيل وأضرحة
باسم الديانة بتنا ضحكة الأمم
هل في الكتاب ذقون شعرها سلب
كانت تزمر للرحمن في الحرم
وهل به عن حدود المصطفي خبر
كما روي شرم الشيخ عن شيخه شرم
وهل به من ضريح ستره قصب
يطوف من حوله الساعون كالصنم
أو القرابين أشكالاً نقدمها
باسم النذور لبطن السادن النهم
أستغفر الله من قول بلا عمل
ومن مظاهرة تمشي بلا علم!

أبو الفتح: ويحك هذا الزمان زور
فلا يغرنك الغرور
بزوق ومحزق وكلِ وأطرق
واسرق وطلبق لمن تزور
لا تلتزم حالة ولكن
درِ بالليالي كما تدور

المعلم: قلنا إن التغريب هو المسرح..
وإذا كان التغريب هو المسرح ذاته..
فعلينا أن نبحث عن منهج..
عن رابعة البابات
البعد الرابع في المسرح..
وهو خيال الظل..
أعني تغريب التغريب..
نفي المسرح ذاته..
لكن نفي النفي هو الإثبات..
هل يعني نفي المسرح إثبات المسرح؟!
لا .. بل يعني النفي هنا إثبات النفي..
ما دام النفي هناك..
نفي الإثبات..

أبو الفتح: يا قوم إني رجل تائب
من بلد الكفر وأمري عجيب
فظلت أخفي الدين في أسرتي
وأعبد الله بقلب منيب
أسجد للات حذار العدا
ولا أرى الكعبة خوف الرقيب
وأسأل الله إذا جنني
ليل واجتباني يوم عصيب
رب كما أنك أنقذتني
فنجني إني فيهم غريب

المعلم : ولهذا كرهت مصر المسرح..
فعليها أن تنفيه..
ما دام الوجه قفا..
فالأقفية وجوه..
والصفع هنا وهنا سيان..

الشاعر: خذا وجه هرش أو قفاها فإنما
كلا جانبي هرش لهن طريق

أبو الفتح: توشحت أبا الفتح
بهذا السيف مختالا
فما تصنع بالسيف
إذا لم تك قتّالا
فصغْ ما أنت حليت
به سيفك خلخالا

المعلم: والآن.. إليكم أيها السادة والسيدات.. حديثًا جرى بين ابن القارح والجني في جنة العفاريت.. برسالة الغفران

(يظهران على الشاشة)

الخبنقور: ما جاء بك يا إنس

ابن القارح: سمعت أنكم جن مؤمنون فجئت ألتمس عندكم أخبار الجنان.. وما لعله يوجد لديكم من أشعار المردة.

الخبنقور: لقد أصبحت العالم بجدة الأمر مثل عما بدا لك.

ابن القارح: ما اسمك أيها الشيخ؟

الخبنقور: أنا الخبنقور أحد بني الشيطان ولسنا من ولد إبليس ولكنا من الجن الذين كانوا يسكنون الأرض قبل ولد آدم صلى الله عليه.

ابن القارح: أخبرني عن أشعار الجن، فقد

للفنان جون جايمس



عرض «قمر الحواديت» لفرقة قصر سوزان مبارك لثقافة الطفل، هو التجربة الأولى للفنان الشاب أمير عبد المنعم فى التمثيل لمسرح الطفل.. أمير شارك مؤخراً فى بطولة «العرض القادم» لقصر ثقافة الجيزة.

علاماته الخاصة تتكرر فى معظم أدواره

يحيى الفخرانى بين قناع الممثل وقناع الدور المسرحى

الممثل هو قناع ذلك الإنسان الذى وظف من أجل أداء أدوار مختلفة ومتباينة فى المسرح وفى الحياة... لقد أراد الفخرانى أن يخرج من قناع الطبيب المتخصص فى الأمراض النفسية والعصبية إلى قناع الفخرانى الممثل... خرج الفخرانى من عالم الطب إلى عالم التمثيل ولم يعد، وأصبح ذلك النجم الذى يبعث وجهه فينا ابتسامة لا تفارقه هى سر جاذبيته كفنان.

وبقدر تركيزه على الاهتمام بالمشاعر و التعبير عن المكنونات الداخلية للشخصية المسرحية التى يؤديها، آثر يحيى الفخرانى أن يجعل لوجهة نظره العقلية كممثل حضوراً طاغياً، حتى بات وهو يجسد الشخصية كما لو أنه يقف خلف الشخصية وينظر إليها كشخص آخر يقف أمامه، وبقدر اهتمامه بتوخى الصدق الفنى فى تصوير الشخصيات ومشاعرها فهو فى المقابل يهتم بالتواصل مع المتفرجين، وبهذا أراد الفخرانى أن يمزج القناعين قناعه الشخصى كإنسان مع قناع الشخصية فى بوتقة واحدة يقدم بها نسخة فخرانية لكل دور يقوم به.

ومن ثم يتأسس عمل الفخرانى فى تجسيده لأدواره المختلفة على مفارقة ناتجة عن الجدل بين قناعه الواقعى كإنسان وبين القناع المتخيل الذى تفرضه الشخصية، حيث يخضع الأول للدلالة على الأخير، وعليه فقد أصبح الحضور المزدوج للممثل الإنسان/الشخصية بسماته الفيزيقية هو الذى يمنح قناعه الشخصى قدرة تأسيس البلاغة التعبيرية للدور الذى يضطلع به وذلك من خلال تضافر أسس ثلاثة هى: الأساس المعرفى، والذى يكمن فى مهاراته وتقنياته وأسلوبه فى تهيئة أبعاده النفسية والجسدية، الأساس الفيزيقى وهو الذى يبدو منحوتاً فى وعيه وإدراكه لميكانيكية وتشريحية جسده بشكل يمنحه القدرة على إظهار ما هو غير مرئى خلف القناع، الأساس العاطفى، والذى يتجلى فى الدوافع النفسية الداخلية للأفعال الخارجية.

ومن خلال اهتمامه التلقائى أو ربما المحفور بداخله بفعل تراكم الخبرات فى جميع الأجهزة المنوطة بالتعبير، يمكن القول إن يحيى الفخرانى كممثل– فى معظم الأحوال– مسئول عن إنتاج علاماته الخاصة وهى التى تتكرر فى معظم الأدوار التى قام بأدائها فى المسرح أو السينما والتليفزيون، ولعل مرجع ذلك أنه يعمل من خلال نظام يسمح بالتداعى والتلقائية فى التعبير الذى أصبح بمثابة طبيعة ثانية تكونت داخله كفنان ، وذلك على الرغم من كونه يعمل من خلال إرادة آخرين كالمؤلف أو المخرج أو الظروف الإنتاجية أو المناخ العام الذى يحيط بممارسة مهنة التمثيل.

وخلاصة القول إن تحليل عمل الممثل يحيى الفخرانى ينطلق من أساس فلسفى ذاتى تكون داخله بمعطيات المهنة التى يمارسها ، حتى أصبحت أفكاره و معتقداته الفكرية والثقافة الاجتماعية التى شكلت قناعه الشخصى فى حالة تواصل دائم، وذلك عن طريق مشاركة تكوينه الجسمانى بشكل حيوى وتلقائى، ذلك التكوين الجسمانى شديد الخصوصية والتميز للفخرانى، والذى بات قادراً على التعبير، ببلاغة، عما بداخله من مشاعر وانفعالات بصورة يصعب معها ملاحظة الحدود الفاصلة بين القناع الشخصى له وبين أقنعة الأدوار المتباينة ، وليس ذلك فقط بل علاقته بالشخصية التى يؤديها، ومن ثم صارت له لغة خاصة فى التعبير، تعتمد هذه اللغة على مخزن من الخبرات والتصورات والذكريات والتجارب والمعارف التى تلقاها عن طريق حواسه واستجابته لكل المثيرات التى تتبلور بفعل وعيه وإدراكه وثقافته الذاتية لكل ما حوله مما يمكن معه القول إن أداء الفخرانى قد تحول مع الوقت إلى أداة معرفية ذات بعد ثقافى وتاريخى وجمالى متعدد الصور والأشكال، وهو ما تدل عليه سلوكياته الأدائية التلقائية ذات الأصل البيولوجى، أو الغريزية والتى تمتزج مع سلوكياته المكتسبة اجتماعياً وثقافياً، مع لير فى «الملك لير» أو فى شخصية سوريانو فى «جوازة طليانى».

إن الأداء الجسدى والصوتى والانفعالى ليحيى الفخرانى على المسرح يتميز بالديمومة التعبيرية حتى فى لحظات سكونه أو ثباته عن القيام بفعل ظاهرى أو خارجى فى بعض المواقف وهو ما يعطى طاقته المختزنة شكلاً معبراً ودالا، الأمر الذى يمكن معه تصور أن كل الحركات والصوتيات التى يؤديها أثناء تجسيده للشخصية قد تمت صياغتها اعتماداً على تاريخه الشخصى، فهى تبزغ من أعماقه ومن حضوره البدنى و الفكرى والاجتماعى.

ومن الجدير بالذكر أنه لا يمكن الجزم بأن كل ما يأتى به يحيى الفخرانى الممثل من حركات وأصوات قد تحمل معانى محددة لها علاقة بالشخصية المجسدة الذين يحولونها عن طيب خاطر– نابع من تلقائية المشاهدة– إلى معانى مقروءة وغامضة فى نفس الوقت إلا أنها تحقق لديهم تأثيرات ما تتفاوت من متفرج لآخر وهو ما يمنح الممثل يحيى الفخرانى ثراء رمزياً وتعبيرياً من جاذبيته وحضوره الكاريزمى الطاغى.

وبهذا يقترب أداء الفخرانى من تصور هيجلHegel عن الممثل الإغريقى الذى جعل من جسده بواسطة التمثيل عضواً مفكراً، حيث استطاع الفخرانى أن يوظف أدواته على نحو منفتح ومستعد لكافة الاحتمالات التعبيرية، والتى تطلبت منه فى معظم مواقف الأداء على المسرح أن يتحرر من قيوده الفيزيقية الطبيعية والتى تتمثل فى علاقة جسمه بالتوازن والجاذبية وطريقة المشى والتى استطاع بها أن يتخذ لنفسه أسلوباً أدائياً يقنع به المتفرج بأنه يسعى دوماً أن يقدم وجوداً محسوساً لشخص ما يعيش على المسرح فى نفس اللحظة التى يعيشها المتفرج أثناء العرض، فهو بالإضافة إلى تعبيره عن ذاته كإنسان يجتهد فى التعبير عن أشياء محددة عن طريق إطلاق العنان لخياله وتلقائيته فى ذلك التعبير وفى الوقت الذى يندفع فيه – بوازع من الاهتمام بالتواصل مع المتفرجين أو بأنه يرتدى قناع هذه الشخصية فوق قناعه الشخصى من أجل إحداث التأثيرات الحسية فى المتفرجين، وهو ماينفى فكرة الاندماج أو المعايشة الكاملة التى هى فى محل شك بالصورة الأسطورية التى يزعمها معظم الممثلين لأنفسهم وهى محض خرافة.

■ د. مدحت الكاشف

الصراع العربى الإسرائيلى فى المسرح العربى

تعد قضية الصراع العربى الإسرائيلى من أهم القضايا إن لم تكن أهمها على الإطلاق– التى فرضت نفسها على المبدعين بوصفها قضية العرب الأولى فى العصر الحديث، نستطيع رصدها فى الفن العربى بشكل عام منذ ثلثى القرن الماضى وحتى الآن (مسرح – سينما– تليفزيون– فن تشكيلى– كاريكاتير– أغنية – شعر– رواية– قصة قصيرة...إلخ).

لقد كانت هذه القضية ولاتزال الهم الأكبر الذى يؤرق كتاب الدراما الذين عشقوا هذا الوطن. وتفاعلوا مع قضاياه بوصفهم جزءاً لا يتجزأ من بنية هذا الوطن. لقد انصهر بعضهم فى بوتقة الصراع العربى الإسرائيلى لدرجة أن هذه القضية كانت سبباً مباشراً فى موتهم المادى والمعنوى (محمود دياب، وسعد الله ونوس مثلاً). لقد سارت هذه القضية حثيثاً فى رحم الإبداع الدرامى العربى بوجه عام والابداع الدرامى المصرى بوجه خاص حتى وصلت ذروتها بعد نكسة 1967 مباشرة.

يرجع الفضل إلى"وليم شكسبير" الذى كشف مسرحياً عن طبيعة النفسية اليهودية فى رائعته" تاجر البندقية" من خلال شخصية" شيلوك"،الذى أراد اقتطاع رطل اللحم من جسد خصمه"أنطونيو" بلا رحمة، والأمر نفسه فعله معاصره "كريستوفر مارلو" فى رائعته "يهودى مالطة" وكلاهما– شكسبير ومارلو– ينتميان إلى العصر الإليزابيثى.

أما على مستوى الدراما العربية، فالفضل كل الفضل يرجع إلى على أحمد باكثير الكاتب الفذ الذى ظلم حياً م ميتاً!!، فقد كان أول من استشعر الخطر الصهيونى القادم، وأول من تنبأ بقيام دولة إسرائيل على ضوء قراءته لمعطيات الواقع بعد ثورة الشعب الفلسطينى 1935 فكتب باكثير رائعته "شيلوك الجديد" 1945 وفيها تنبأ بالمخطط الاستعمارى الكبير الذى زرع اسرائيل فى قلب الوطن العربى، فما رطل اللحم إلا فلسطين التى اقتطعت عنوة من جسد الأمة العربية، وبالفعل تحقق ما تنبأ به باكثير كاشفاً عن قدرة كاتب الدراما ذى البصيرة النافذة على النبوءة بأحداث المستقبل، ثم تبعها باكثير برائعته"شعب الله المختار" وفيها كشف النقاب عن أساليب العدو القذرة من أجل السيطرة على الأرض والتغلغل داخل المجتمعات العربية عن طريق الإغراء بالمال والمراباة والجنس، ثم أكد ذلك فى مسرحية ثالثة "إله اسرائيل" معتمداً على التراث الدينى مؤكداً من خلال معطيات التاريخ والتراث – أن الذهب والمال هما الإله الأوحد عند اليهود الذين تركوا موسى عليه السلام وعبدوا العجل!!

إن باكثير كاتب من طراز فريد لم ينل حظه نقدياً وإعلامياً حتى الآن لأسباب عديدة ليس مجالها هذا المقال.

دخل العرب حربين ضروسين مع اليهود فى 1956 , 1948 ، كان من نتائجهما المزيد من الضياع المادى والمعنوى للعرب بوجه عام وللفلسطينيين بوجه خاص، وقد روجت الميديا الغربية التى يسيطر عليها اليهود مقولة: "إن العرب باعوا أوطانهم" وهى مغالطة تاريخية كبرى صدقها العالم، مع أن الثابت تاريخياً أنهم لم يبيعوا الأرض، وأن من قام بالبيع مجموعة من الخونة من أصول غير فلسطينية مثل عائلة سرسق اللبنانية الأصل، ولعل ذلك مادفع شاعراً كبيراً مثل إبراهيم طوقان لأن ينشد:

أفنيت عمرك يا مسكين بالتأوه والحزن
وقعدت مكتوف اليدين تقول حاربنى الزمن
وطن يباع ويشترى وتقول فليحيا الوطن

لقد أصبحت إسرائيل شوكة فى حلق العرب تقض مضاجع الشعوب ..العربية فى كل مكان، فقد أصبحت بمثابة النغمة النشاذ على خريطة الوطن. فى أثناء حرب 1956 كتب يوسف إدريس "اللحظة الحرجة" عارضاً فيها صورة من صور المقاومة الشعبية فى بورسعيد ضد قوات الاحتلال(فرنسا– بريطانيا– إسرائيل) وكانت مسرحية ألفريد فرج القصيرة" صوت مصر" 1956 بمثابة رد الفعل المباشر لإظهار صور البطولة والمقاومة ضد العدوان الثلاثى، وفى أول الستينيات قدمت بعض الأعمال التى حذرت من وجود كارثة قادمة كانت بمثابة النبوءة بنكسة 1967 منها على سبيل المثال "سكة السلامة" لسعد وهبة، ثم كانت النكسة التى كانت بمثابة الانهيار للمشروع القومى الذى قاده عبدالناصر، فاحتلت إسرائيل البقية الباقية من فلسطين والضفة الغربية وغزة والجولان وشبه جزيرة سيناء، لقد كان حجم الصدمة كبيراً، فكانت ردة الفعل عند كتاب الدراما على مستوى الحدث، فكانت رائعة سعد وهبة "المسامير" التى أنهاها بجملة على لسان البطل"عبدالله"(اضرب يا عبدالله) داعياً فيها إلى استئناف القتال مع العدو، وكانت رائعته التى منعتها الرقابة" 7 سواقى" التى حاكم فيها المسؤولين عن النكسة مطالباً بدفنهم أحياء، وأحيا فيها شهداء مصر على مر تاريخها من أجل استئناف العمليات الفدائية فى سيناء!!، وكانت رائعة عبدالرحمن الشرقاوى "وطنى عكا" والتى هزت أوساط المثقفين آنذاك، وحركت طلاب جامعة القاهرة فى مظاهرة شهيرة راح ضحيتها عدد من الطلاب 1968 من أجل محاسبة المسؤولين عن النكسة، وكانت رائعة سعدالله ونوس "حفلة سمر من أجل 5 حزيران" والتى كانت بمثابة السخرية المريرة من الأنظمة العربية التى أضاعت الأرض وأحلت الصهاينة مكان أبناء البلاد الحقيقيين، وكذلك كانت "النار والزيتون" لألفريد فرج والتى تنتمى إلى المسرح التسجيلى ، والتى طرح فيها أبعاد الصراع العربى الإسرائيلى داعياً إلى المقاومة حتى النفس الأخير، كذالك كتب معين بسيسو"ثورة الزنج " و" شمشون ودليلة" فكانت بمثابة صرخة الاحتجاج حتى لا ينهدم المعبد على من فيه!!، وكانت رائعة يسرى الجندى"اليهودى التائه" والتى تناولت قصة اليهود مع التشرد والضياع وهى مسرحية جيدة معقدة البناء تعد من أهم الأعمال التى ألقت الضوء على طبيعة العدو، وكأنه يقول: اعرف عدوك أولاً ثم حاربه، ثم كان الكاتب الفذ محمود دياب الذى طرح القضية بجميع أبعادها راصداً تطورها على مستوى التاريخ وعلى مستوى الواقع، مع قدرة فائقة على النبوءة بأحداث المستقبل، لم يكتف محمود دياب بطرح الأسئلة بل حاول تقديم إجابات فى ضوء رؤيته العميقة لأبعاد الصراع العربى الإسرائيلى، وخصوصية الصراع المصرى الإسرائيلى، فكتب عام" 1970 رجل طيب فى ثلاث حكايات" وهى عبارة عن ثلاث حكايات منفصلة متصلة يربطها خط درامى واحد تلخص قصة الصراع وكيفية إنهائه، الأولى بعنوان"الغرباء لا يشربون القهوة" والثانى ة"الرجال لهم رؤوس" والثالثة "اضبطوا الساعات" فى الأولى قدم المواجهة العسكرية"البندقية" حلاً، وفى الثانية طالب بعودة الرأس(فلسطين) إلى الجثة"الوطن العربى" والرأس رمز للفكر، فإذا عاد الفكر نستطيع مواجهة الأعداء، وفى الثالثة دعا إلى ترتيب البيت من الداخل وتهيئة الجو للجيل القادم الذى سيحقق النصر، والمسرحية كلها قائمة على فكرة انتظار المخلص الذى سيقود الأمة إلى المجد، ثم أتبعها بمسرحية"باب الفتوح" والتى تعد إحدى علامات المسرح العربى فى القرن الماضى، والتى طرح فيها هزيمة الأمة وكيفية الخلاص من هذا الكابوس عن طريق تعانق الفكر بالسيف حيث لافكر يمكن أن يستمر بدون قوة تحميه ولاقوة تستطيع الصمود دون فكر يوجهها، لقد حاكم محمود دياب التاريخ فى باب الفتوح، وحاول إضافة ما أسقط منه عن عمد عن طريق خلقه لشخصية أسامة يعقوب الثائر الأندلسى الذى يحمل كتاباً"باب الفتوح" قاصداً البطل صلاح الدين فى الشرق حتى يحمى كتابه (الفكر) بسيفه، ولكن الخونة والمنتفعين وحاشية صلاح الدين يحولون دون لقاء أسامة بصلاح الدين!!.

وكانت مسرحية على سالم"أغنية على الممر" تصور ملامح من بطولات المصريين فى حرب الاستنزاف، ثم كانت حرب أكتوبر 1973 حيث عبرت مصر القناة وحققت نصراً عزيزاً كان يود محمود دياب أن يكتمل بدخول الجيش المصرى إلى قلب تل أبيب، فكتب"رسول من قرية شميرة للاستفهام عن مسألة الحرب والسلام" لاحظ طول العنوان فهو أطول عنوان مسرحية فى الآدب العربى، وهذا له دلالته العميقة على طول فترة الصراع العربى الإسرائيلى، وقد أنهاها دياب على لسان أحد الجنود من أبناء القرية (اوعى يابا تفتكر إن الحرب انتهت.. الحرب لسه مانتهتش)، وهذا معناه أن الصراع بين العرب وإسرائيل مستمر، ثم كانت آخر أعماله بعد معاهدة كامب ديفيد" أرض لاتنبت الزهور" وقد قدم لها بعبارته الشهيرة(إن أرضاً رويت بالدماء لايمكن أن تنبت فيها زهرة حب واحدة" والمسرحية إشارة واضحة وصريحة تؤكد استحالة تحقيق السلام بين الطرفين نظراً لأن ميراث الدم ميراث طويل فحتى لو تحقق سلام شكلى على مستوى القادة فإن الشعوب سترفض هذا السلام، وهذا ما أكدته الأحداث التالية وحتى الان.

ابتعد جيل السبعينيات والثمانينيات نسبياً عن القضية اللهم إلا بعض كتاب ليبيا من أمثال: البوصيرى عبدالله فى رائعته " الغربان وجوقة الجياع" 1982 وفيها طرح مأساة اللاجئين الفلسطينيين، ومفتاح المصراتى فى"لعبة الشطرنج القذرة" 1982 وفيها تناول أحداث صبرا وشاتيلا ودور أمريكا فى لعبة الصراع، ومن قبلهما كانت رائعة على الجهانى" الهامة" 1973 وكانت عن دخول الصهاينة فلسطين واغتصابها ومقاومة أبناء فلسطين للاحتلال، ثم كانت" عكاز موسى" لمصطفى الأمير 1983 وقد تناولت الصراع بشكل أكثر عمقاً.

أما على مستوى الدراما المصرية فكانت هناك أعمال هنا وهناك فكانت" الرحلة عبر المسافة صفر" لدرويش الأسيوطى، ثم تجدها عند جيل التسعينيات، فنجدها بشكل لافت للنظر عند محمد سيد عمار– آخر حبات العقد فى منظومة كتاب المسرح الجادين، فكتب أربعة أعمال تناول فيها قصة الصراع بين العرب وإسرائيل معتمداً على العهد القديم والتراث العربى القديم فكتب"هكذا يقول الرب " 1999 ثم مسرحيته الشعرية الجيدة " ملك العرب" 2000 والتى فاز عنها بجائزة أندلسية للإبداع، ثم ثنائية الحلم والسقوط" 2003 وفاز عنها بجائزة المجلس الأعلى للثقافة، وجائزة الشارقة للإبداع الدرامى، ثم مسرحيته الأخيرة"الشقة" 2006 وهى مسرحية نثرية تبرز حيل اليهود فى السيطرة على العالم!!، وكانت مسرحية أبوالعلا السلامونى"القتل فى جنين" من أهم المسرحيات التسجيلية التى رصدت قسوة الصراع العربى الإسرائيلى ومسرحية "الحادثة اللى جرت فى شهر سبتمبر" 2004 التى أشارت إلى الصراع فاضحة دور أمريكا فى الشرق الأوسط.

وبعد؛ فهذه إطلالة بانورامية على المشهد المسرحى العربى الذى تناول القضية وبالتأكيد هناك أعمال قد تكون سقطت سهواً عن غير عمد، لأن تناول هذه القضية فى المسرح العربى يحتاج إلى كتاب.

■ د. محمد عبد الله حسين

مسرحنا الآن..مصير تيار التراث

● مع دخولنا العام السابع بعد الألفية الثانية يكون قد مر ما يزيد عن قرن نصف القرن على دخول فن المسرح إلى بلادنا أو 160عاماً بالتمام والكمال. ترى بعد كل هذه السنوات هل نستطيع أن نرصد ونحدد ملامح التجربة المسرحية المصرية وخصوصيتها التى تميزها عن غيرها من تجارب المسرح فى العالم؟ وما هى الاجتهادات التى أضافتها التجربة المصرية إلى شكل المسرح بوجه عام؟.

لقد جاء مارون نقاش من بيروت إلى الإسكندرية ومنها إلى إيطاليا حيث شاهد مسارحها وبهرته عروضها. وعقب عودته من إيطاليا كتب أول مسرحية عربية بعنوان «البخيل» (سنة 1847) وتلتها مسرحية أبوالحسن المغفل أو هارون الرشيد (سنة 1849) ومسرحية السليط والحسود (سنة 1853).

بهذا يعتبر مارون نقاش الرائد الأول للمسرح العربى الحديث، فهو أول من مارس التأليف المسرحى مستلهما النمط أو القالب الغربى فى الشكل والحوار، إلا أنه أضاف من عنده أسلوباً يجذب الجمهور عن طريق ربط مسرحياته بالموسيقى والغناء فاختار لها أغانى فردية وأناشيد جماعية ومعزوفات من الموسيقى الشرقية بحجة أن ذلك وسيلة من الوسائل التى تساعد الجمهور العربى لكى يتذوق هذا الفن الوليد غير المعروف.

هذا النمط المسرحى الغنائى ظل القالب السائد طوال تاريخنا المسرحى وكأنما وضع مارون نقاش تقليداً كلاسيكياً راسخاً أصبح من الصعب الخروج عليه وهو ما أدى إلى تفشى ظاهرة المسرح الغنائى فى أوائل القرن الماضى خصوصاً على يد سلامة حجازى وسيد درويش.

وهكذا إلى أن جاءت فترة الستينيات حيث كانت نقلة نوعية فى أسلوب العرض المسرحى، حيث قدمت المسرحيات خالية من هذا النوع من الموسيقى والغناء إلا فيما ندر، ولكن بعد ذلك عادت الأمور إلى ما كانت عليه من تقديم العروض المسرحية بالموسيقى والغناء حتى أصبح تقليداً سائداً خصوصاً فى عروض مسرح القطاع الخاص.

ثم جاءت النقلة الثانية من داخل مسرح الستينيات حين لجأ يوسف إدريس لا إلى الموسيقى والغناء بل إلى استلهام أحد مفردات فن المسرح الشعبى، وتجربته الوحيدة (الفرافير) ولجأ توفيق الحكيم فى كتابه (قالبنا المسرحى) إلى فن الحكواتى ولجأ نجيب سرور فى ثلاثيته إلى الحكايات الشعبية ولجأ محمود دياب فى مسرحياته إلى فن السامر الشعبى.

● ثم جاء تيار الموجة الثالثة بعد جيل الرواد وجيل الستينيات وقدم اجتهادات مهمة فى تطوير بنية الشكل المسرحى على نحو أوسع معتمداً على جميع مفردات المسرح الشعبى والتراث الشعبى والظواهر المسرحية التى ظهرت فى تاريخنا ولم يستثمرها أحد أو يطورها أو يستحدث منها أشكالاً فنية تخدم الشكل المسرحى التقليدى وتخرجه من تأثير قالب المسرح الغربى لتعطيه هوية تميزه وتجعل له قالباً مغايراً أو مختلفاً على نحو ما.

ترى بعد هذه التجارب أو هذه النقلات الثلاث التى بدأت بإضافة مارون نقاش وجيل الرواد فن الموسيقى والغناء، ثم مسرح الستينيات بإضافة بعض المفردات الشعبية، ثم مسرح الجيل الثالث بالتوسع فى استخدام وتطوير فن المسرح الشعبى والظواهر المسرحية قد تبلورت هوية قومية للمسرح المصرى يمكننا حين نراها إن نقول أن ما يقدم على خشبة مسارحنا هو مسرح مصرى له هوية تميزه عن باقى إنماط وقوالب المسرح الغربى أو المسرح العالمى؟.

لقد نجح فن الرواية فيما أخفق فيه فن المسرح عندنا، فكلاهما فن مستورد لم يكن له جذور فى البيئة العربية، ومع ذلك فقد استطاعت فنون القصة والرواية أن تحقق إنجازاً قومياً فى مجال إثبات الوجود وتأكيد الهوية الأدبية، وحصلت على صك الوجود والأصالة بحصول نجيب محفوظ على جائزة نوبل فى الآداب خصوصاً عن روايته «أولاد حارتنا» التى اعتمدت تماماً على التراث الشعبى سواء فى اختيار الموضوع الذى اعتمد على تيمة الفتوات والحرافيش أو فى البناء القصصى الذى تشبّه فيه بفن السيرة الشعبية أو فى طريقة الحكى الذى يشبه أسلوب الحكواتى أو الراوى، أو فى بناء الشخصية الذى يشبه أبطال الملاحم الشعبية. وعلى وجه العموم فقد نجح نجيب محفوظ فى أن يثبت لنا أن الفن المستورد يمكن أن يستزرع فى أرض غير أرض المنشأ ويحصل هذا الفن الجديد على شهادة منشأ جديدة تؤكد هويته وأصالته فى هذه الأرض الجديدة تماماً كما فعل محمد على باشا حين استزرع نبات القطن فى التربة المصرية رغم أنه نبات لم يسبق أن استزرع فيها وحصل القطن المصرى على شهادة الجودة والأصالة والهوية فى جميع أنحاء العالم.

نعود لنسأل هل حصل المسرح المصرى على شهادة منشأ تؤكد خصوصيته وهويته وتميزه عن غيره من مسارح العالم بعد مرور أكثر من قرن ونصف من الزمان..؟ وهو زمن أطول من زمن منشأ فن القصة والرواية؟ هذا هو السؤال الموجه إلينا إزاء المشهد المسرحى المصرى الذى نراه الآن. إن حركة الإبداع المسرحى الآن تكاد تكون حركة عشوائية لا يجمع بينها منطق أو رابط أو تيار، فهناك من لايزال يكتب بطريقة مارون نقاش بإضافة الموسيقى والأغانى خصوصاً فى بداية العرض ونهايته. وهناك من يكتب بطريقة كتاب الستينيات التى تتناول قضايا وموضوعات اجتماعية دون زخارف شكلية، وهناك من يكتب بطريقة الاتجاهات التجريبية الحديثة التى اكتسبها من مشاهد لعروض المسرح التجريبى والتى تتسم بالشكلانية والأداء الحركى أكثر مما يعتمد على الموضوع والحوار، وهناك من يكتب بطريقة توفيق الحكيم وألفريد فرج يتناول الموضوعات التاريخية والتراثية بأشكال وقوالب تقليدية ونمطية، وهناك من يكتب المسرحية الشعرية بطريقة الشرقاوى وصلاح عبدالصبور ولكن بطريقة آلية لا روح فيها ولا حياة. وهناك من يكتب الكوميديا بطريقة مسرح العشرينيات والثلاثينيات كما يجرى فى المسرح التجارى. إلا أن هناك تياراً كان قد خرج قوياً وعاتياً فى أعقاب النكسة على يد الجيل الثالث الذى سبق ذكره وهو تيار العودة للأشكال والقوالب المسرحية التراثية ومفردات المسرح الشعبى. وأنا لا أتحدث هنا عن الموضوعات التراثية التى نجدها فى أعمال الحكيم وألفريد فرج على سبيل المثال، ولكنى أتحدث عن الأشكال المسرحية التراثية التى تبدت فى تجربة الفرافير أو قالب الحكواتى أو قالب السامر الشعبى أو بنية الحكاية الشعبية والسيرة الشعبية. هذا التيار بدأ قوياً وعاتياً فى أوائل السبعينيات فى مواجهة عوامل النكسة والتمسك بالجذور التراثية لتأكيد الهوية والخصوصية القومية التى طغت فى أعقاب النكسة، واستمر هذا التيار عاتيا فى الثمانينيات والتسعينيات، وفى نفس الوقت كان التيار نفسه جارفا فى المشرق العربى مع تجارب مسرح الحكواتى وفى المغرب العربى مع تجارب المسرح الاحتفالى.

إلا أن هذا التيار للأسف الشديد بدأ يخفت ويمضى على استحياء وكأنه غريب فى أرض اللئام. وهذ فى اعتقادى راجع إلى سبب رئيسى هو ضعف الحركة النقدية التى لم تواكب هذا التيار مواكبة علمية ومنهجية باستثناء كتابات على الراعى عن مسرح الشعب الذى كان عزفاً منفرداً ووحيداً رغم أنه كان مقتصراً على مرحلتى جيل الرواد وجيل الستينيات.

وهذا فى الحقيقة هو الخطأ الترا جيدى والتاريخى الذى وقع فيه المثقفون العرب الذين يتحملون مسئولية عدم معرفتنا بفن المسرح قديما مع أنه فن إنسانى نشاء مع الإنسان منذ بدء الخليقة. لقد عرفت الإنسانية فن المسرح من خلال الظواهر المسرحية البدائية التى تعتبر بذوراً أولية ينبت فيها فن المسرح ويترعرع حين تتوافر له الشروط الموضوعية لنموه الطبيعى، وهذه الشروط الموضوعية التى يمكن أن تسمح بتطور هذه الظواهر المسرحية إلى فن مسرحى متكامل لم تتوفر بالفعل فى منطقتنا العربية لأسباب اجتماعية وسياسية عديدة ولكن السبب الأهم يرجع إلى سبب ثقافى مهم وهو أن النخبة لأنها صاحبة ثقافة لفظية أو لغوية ولا تهتم إلا بفنون القول لا فنون العرض، ولهذا نرى المثقفين منهم يهتمون بقراءة الشعر وعلوم الفلسفة والمنطق والكتابات النظرية الأخرى، أو قل ربما كانوا فى حالة استعلاء على كل الفنون فيما عدا فنون اللغة المقدسة التى يرون أنهم يتميزون بها عن سائر الخلق. والحقيقة المؤكدة أن فنون العرض كانت بعيدة كل البعد عن اهتمامات النخبة المثقفة التى كانت معنية بفنون القول وفنون اللغة التى يهتم بها الحكام والسلاطين، وظلت فنون العرض مقصورة على الطبقات الشعبية الفقيرة كما تبدو فى فنون المداحين والمنشدين ورواة الحكايات الشعبية والفنانين الجوالين وألعاب الحواة والمشعوذين والسحر، وسائر المفردات الشعبية التى كانت منتشرة فى الموالد الشعبية والتى كان من الممكن أن يخرج منها جوهر المسرح أو دراما لعبة الأداء المسرحى، تلك اللعبة التى اكتشفها الأغريقيون القدامى خلال احتفالاتهم الشعبية وطقوسهم الديثرامبية والديونزيوسية التى تشبه تماماً احتفالاتنا وطقوسنا فى الموالد الشعبية، فانطلقوا بها وهيأ والها النمو فى ظل ظروف ديمقراطية موائمة لنموها حتى خرجت إلى الوجود كائنا متكاملا بشقيه التراجيدى والكوميدى، بينما نحن لم نطوراحتفالياتنا وموالدنا الشعبية مثلما فعل الأغريقوكل ما استطعنا أن نفعله هو أن نستولد منها الظواهر المسرحية البدائية التى عرفت فى تراثنا الشعبى باسم الأراجوزى أو خيال الظل أو المقامة أو التعازى أو الحكواتى أو راوى السيرة والملاحم وهى فى مجملها ما اصطلحنا على تسميته باسم الظواهر المسرحية على احسن تقدير.

هذه الظواهر حدث لها تطور نسبى فى القرنين الثامن عشر والتاسع عشر بظهور جماعات عشوائية لا صلة لها بالنخبة المثقفة المتعالية عليها ، كانت تستخدم اللعبة المسرحية بطريقة بدائيه وساذجة ، تلك الجماعات عرفت باسم المحبظين أوالمحبظاتية أو السامر الشعبى والتى تستخدم أسلوب التقليد أو التشخيص ، هذا الأسلوب هو الوحيد الذى استطاعت به هذه الجماعة العشوائية أن تحدث تطوراً فى الظاهرة المسرحية عندنا وكان من الممكن أن تحدث خلالها الطفرة الطبيعية التى حققها الإ غريق فى تجربتهم المسرحية ، ولكن للأسف لم تحدث هذه الطفرة التى كنا ننتظرها، ذلك لأن هذا الأسلوب التشخيصى أو السامرى ظل حبيساً لعشوائيته وبدائيته وسذاجته ، كما ظل بعيدا عن اهتمامات النخبة المثقفة من الشعراء والأدباء وازدرته جماعة الانتلجنسيا التى كان يجب أن تهتم به وتعمل على تطويره تماما كما فعل المثقفون الإغريق وشعراؤهم القدامى أمثال اسخيلوس ، وسوفوكليس ويوريبيدس وارستوفانيس ، او ستطاعوا أن يطوروا الظواهر المسرحية الديثرامبية التى تهيأ لها ظهور فيلسوف كبير كأرسطوطاليس، وضع لها القواعد والأسس وهو ما ضمن لها الاستمرار والتطور والبقاء إلى ماشاء الله.

إن أدباءنا ومفكرينا وشعراء نالم يهتموا بالظاهرة المسرحية الإلاعندما سافروا إلى أوربا واطلعوا على النماذج المسرحية العالمية وعاد وا ليقلدوها على استحياء وسط رفض من ذويهم الذين ينظرون إلى فن المسرح نظرة الاحتفار والازدراء .

كان هذا هو موقف المثقفين القدامى والذى أدى لتعطيل تطور الظاهرة المسرحية فى مجتمعاتنا و تأخر ظهور المسرح فى بلادنا ، وأخشى ما أخشاه أن تيار الجيل الثالث الذى قدم اجتهاداً مهمًا فى الشكل المسرحى والذيبدأ قوياً وعاتياً فى السبعينيات و الثمانينات أخشى م أخشاه أن يواجه هذا التيار بنفس موقف المثقفين القدامى ، وأن تظل الحركة النقدية الحديثة والمعاهد الفنية والمؤسسات المعنية بالحركة المسرحية تتجاهل هذا التيار ولا تواكبه أو تدعمه وتعمل على تطويرهوترشيده.

إننا فى حاجة إلى ناقد ومفكر مسرحى يستكمل ما بدأ ه على الراعى حين رصد الظاهرة المسرحية الشعبية ودرسها ونظرلها فى المرحلتين السابقتين (مرحلة الرواد – مرحلة الستينات) و أن يقوم برصد ودراسة تيار الجيل الثالث وتنظيره قبل أن يخبو هذا التيار باجتها داته وتبتلعه دوامات الحركة المسرحية العشوائية التى يتسم بها المشهد المسرحى الآن.

■ محمد أبوالعلا السلامونى

أرضية الخشب

Stage-Floor

السطح الخشبى للمسرح، حيث يؤدى العرض المسرحى. وقد توضع علامات، أو تخطيطات بسيطة فوق السطح، كى يسترشدبها الممثلون فى تحركاتهم، أو العمال فى أثناء وضع الأثاثات، أو اللواحق ، أو القطع المنظرية.

(بهيج) -لا مؤاخذه- وآراؤه

■ درويش الأسيوطى

سبحان المحيى من العدم ، من أخرج بهيج اسماعيل من كهفه وأرسله لمسرحنا لكشف أسباب فساد المسرح فى مصر ، وكأنه ليس جزءا من هذه الأسباب . بما قدمه لفرق القطاع الخاص ، وبما كتبه من تهويمات ظنها نصوصا ، فقد اكتشف أن كل شىء فى مصر تاه عن خط الزمن . والذى لم يكتشفه بعد أن كاتبنا الكبير ـ هو أكبر منى سناً ـ هو الذى تاه عن خط الزمن ، ولم يدرك حجم المتغيرات بالسلب والإيجاب التى حدثت فى مصر . فلملم ذراعيه بالوصيد ، وأتحفنا بما غاب عنا من حقائق .

وليس أدل على [التوهة] التى تملكته هو تصوره أن التقسيمة التى جعلت من البعض كتابا لمجرد الإقامة فى العاصمة ما تزال قائمة . فالكاتب الكبير يستخدم مصطلحات غريبة مثل : مسرح الأقاليم ومخرج الأقاليم وكاتب الأقاليم . وكأن مصر لم تكن [الإقليم المصرى] أو [القطر المصرى] ، وأنها مجرد عاصمة وأقاليم . قد يصدق هذا على دولة ذات عرقيات وثقافات متعددة مثل كندا مثلا ، لكنه بالتأكيد لا يصدق على بوتقة مصر التى صهرت كل عناصر الثقافات الوافدة لتحيلها مزيجا مصريا يتعصى على الفرز . واستخدام هذه المصطلحات إما أنه يدلل على جهل الكاتب ، أو يكشف عن حالة مرضية تصيب من يحتمون بالمركزية لتبرير وجودهم .

أفهم أن يشار إلى الكتاب الذين آثروا الإقامة فى قراهم فى الدلتا والصعيد ، بمحل إقامتهم فيقال الكاتب فى الإقليم . فلا وجود لكاتب اقليمى بالمعنى العنصرى الذى أشار إليه بهيج اسماعيل . إنما هى نرجسية تتملك البعض ممن لايجدون ما يبرر شعورهم بالتمايز سوى إقامتهم بالعاصمة . وعلى كاتبنا الكبير أن يتأمل ـ إن كان مايزال قادرا على القراءة ـ الخريطة المسرحية فى مصر ، وسوف يتبن له أن من يقومون بالإخراج لفرق المسرح بالقاهرة هم من يقومون بالإخراج لفرق المحافظات والجامعات فى مصر . ولو كلف خاطره بالنظر إلى خارطة العروض التى قدمت على مسارح البيت الفنى مثلا فى السنوات الخمس الأخيرة ، لما وجدها تخلو من عمل لكاتب مسرحى يقيم فى محافظته . الأمر الخطير وغير المفهوم أن ما كتبه الكاتب الكبير قد يوحى بأن فرق المحافظات لها قائمة ـ كقائمة نادى الزمالك ـ تقيد بها كتابها ومخرجيها وهى تستكتب جهلة لا علاقة لهم بفن الكتابة المسرحية ، ويخرج لها أناس مروا بالصدفة أمام المسرح ولم يروا المسرح فى حياتهم .

أما دعواه بأن مسرح الأقاليم ـ يقصد الفرق المسرحية فى المحافظات ـ أو ما يطلق عليه أمثاله بقرف ـ مسرح الثقافة الجماهيرية ـ لم يتطور لأن بعض المؤلفين والمخرجين لا يقرأ الصحف ، فهذا ادعاء سخيف يدل على نرجسية تحتاج إلى علاج .. فاللجان التى تقرأ نصوص هؤلاء الكتاب ، تقرأ نصوص بهيج اسماعيل ، واللجان التى تشاهد عروضهم تشاهد عروضه . وبعضهم قدمت مسرحياتهم خارج مصر ، وفازوا بجوائز محافل ثقافية عربية وعالمية مهمة ، قبل أن يعرف المصريون أن بهيج اسماعيل يكتب المسرح .

[فأووا إلى الكهف ينشر لكم ربكم من رحمته ويهئ لكم من أمركم مرفقا]

صدق الله العظيم

● استأنف مركز الإبداع الفنى بالأوبرا نشاطه المسرحى بعرض «العاصفة» لوليم شكسبير ويشارك فى بطولته أعضاء ورشة التمثيل فى المركز ويخرجه ستة من المخرجين فى تجربة هى الأولى من نوعها فى مجال المسرح . يشرف عليها المخرج عصام السيد، كما يستعد مركز الإبداع لتقديم العرض المسرحى الاستعراضى « عنبر نمرة ١ » الذى يقوم بتقديمه طلبة قسم الاستعراض بالمركز ويشاركهم البطولة أعضاء الدفعة الثانية لقسم التمثيل، العرض إخراج ضياء شفيق ومحمد مصطفى وتقرر أن يبدأ عروضه فى الرابع عشر من الشهر الجارى .



جوليان هيلتون يبشركم

أى مكان صالح للعرض وتعلم فنون الأداء سهل جداً.. المهم نلعب

●● الكتاب: نظرية العرض المسرحى.
● المؤلف: جوليان هيلتون.
● المترجم: د. نهاد صليحة. ● الناشر: هلا للنشر والتوزيع.

أيها الممثل: عليك أن تجيد الملاحظة أكثر من أى فنان آخر.
إن فن الملاحظة: حين يجعل البشر موضوعه لا يمثل إلا فرعا من فن معاملة الناس.
مهنتك أيها الممثل: هى أن تكون باحثاً ومعلماً فى فن معاملة البشر.
هكذا يرى "بريخت" عملية التمثيل باعتبارها عملية استيعاب الملاحظة، وتعبيراً عن فكرة الاحتفال الجماعى كوسيلة لدعم الرابطة الاجتماعية.
وهكذا يتناول كتاب "نظرية العرض المسرحى" للكاتب " جوليان هيلتون" والذى ترجمته وقدمته د. نهاد صليحة، ليعرض لنا عبر مداخله السبعة كينونة العمل المسرحى، وبعض نظريات فن المسرح وفنون الأداء وعناصر العرض المسرحى، كما يعرض لنا علاقة المؤدى بالجمهور.
يرى المؤلف: أنه من خلال القدرة على الإيهام يكمن خطر العرض المسرحى فى رأى العديد من الفلاسفة ورجال الدين؛ لذا كانت قدرة المسرح على التأثير فى جمهوره هى السبب الحقيقى وراء الجدل الدينى والأخلاقى الذى أثير ولايزال يثار حوله. لقد كان أفلاطون يخشى أن يعوِّد المسرح الشباب على تقبل العادات الأخلاقية السيئة، وكرد فعل لهذه المخاوف استشهد المسرح فى دفاعه عن نفسه برأى نقيض يؤكد أن عرض الفضائح إنما يعرى حقيقتها ويدينها ويطهر الجمهور من أى نوازع دفينة قد تدفعه إلى الرغبة فى مثل هذا السلوك؛ فاستعراض الشر على الملأ إنما يرشد المؤمنين إلى سبل تجنب الرذيلة، واستخدم الفلاسفة والقساوسة هذه الحجة فى الدفاع عن المسرح – كما فعل أرسطو مثلاً أو الجزويت– وأبدعوا نظريات فى الفن الدرامى تؤكد فاعليته الجوهرية فى تطهير النفوس وإصلاح الأخلاق، وقدرته على تزويدنا بالحقائق والمبادئ الأخلاقية، ويوضح المؤلف ذلك قائلا: إننا نستطيع تبرير دراسة فن العرض والأداء بأن نقيم فروضا مماثلة لفرضيتى أرسطو، فإذا كان العرض المسرحى يتفوق على معظم الأنشطة الإنسانية فى تعدد مهارات صانعيه وتنوعها، وما يتطلب من قدرات تكون فرضيتنا الأولى – وفق ذلك: هى الأنظمة السلوكية المركبة التى اخترعها الإنسان.
أما الفرضية الثانية: هى أن فن العرض والأداء ليس تاريخا وصفيا فقط يعيد بناء التاريخ فى صورة الشعر، بل هو أيضاً جهد، والفرضية الثالثة: هى أن فن العرض ليس نشاطاً تنفيذيا، أى لا يقتصر على التنفيذ وإعادة تقديم إبداع سابق للآخر فى ثوب جديد.
بل هو فن إبداعى ينشئ شيئا جديدا أصيلا، ويتحول فن الإبداع (النص) إلى وسيلة لتحقيق غاية مبتكرة جديدة هى العرض نفسه. ويؤكد "جوليان هيلتون" أن أهل المسرح أنفسهم أشد معارضة لدراسة فن العرض والأداء، فقد جرت العادة فى مجال المسرح على عتبار الترفيه والدراسة الجادة هدفين متعارضين، وهذا ليس صحيحا، حيث إن التعليم الناجح قد ارتبط بالمتعة منذ القدم، وعلى هذا فإننا حين ندرس فى حقيقة الأمر فإننا نتعرف كيف نمتع أنفسنا بصورة أفضل كمؤدين ومتفرجين. فكلما تعمق الفهم ازدادت المتعة.
ويعد شكسبير أسبابا ومبررات تجعلنا ننظر إلى فن العرض باعتباره سلاحنا الأمامى فى معركتنا مع الزمن، فكل عرض مسرحى يعد فى أبعاده تأملا فى معنى الزمن والوجود؛ لذا كان على يقين بأن العرض المستمر لأعماله هو أضمن وسيلة لخلوده. أما أرسطو فقد رصد فى نظرية فن الشعر ستة عناصر مكونة للعرض المسرحى هى: الحبكة، والشخصية، والرسالة أو الفكرة، واللغة، والموسيقى، والمنظر. وحين تتحد هذه العناصر



واللغة، والموسيقى، والمنظر. وحين تتحد هذه العناصر تكون فيما بينها ما أسماه أرسطو بالمحاكاة لحدث ما.
ويشير جوليان هيلتون إلى أنه: لكى نفهم طبيعة العرض المسرحى علينا أن ننظر إليها كعملية جسدية مادية من ناحية ومجازية استعارية من ناحية أخرى، أما المتطلبات الجسدية والتى حددها فى كل من مكان العرض وزمنه والمؤدى والمتلقى لا نستطيع أن نفصل كلاً منهم عن الآخر.
وعن مكان العرض يرى أن فعل الإشارة يستطيع أن يحول أى مكان إلى مكان للعرض، كما يذكر بيتر بروك فى كتابه "المساحة الخالية"، فعادة يتضمن تصميم مكان العرض المسرحى إشارة تحديد هويته وتخضع رؤية المؤدى والمتفرج لأماكن العرض لمؤثرين هما:
نسق التوقيعات الثقافى السائد المتعلق بشكل المسرح وتصميمه.
مجموعة القواعد الخاصة المتفردة التى يرسيها كل عرض على حده.
وهناك يبرز عاملان هما: الموقع بأقسامه المحايدة والعارضة والمخصصة الدائمة، والعامل الآخر هو الشكل العام للمكان داخل الموقع المسرحى والعلاقات المنظمة بين مساحاته ودلالاته الاجتماعية والنفسية للمسافات النسبية والأشكال والمجالات المختلفة داخله.
وعن زمن العرض : يرى جوليان هيلتون أن العلاقة بين الزمن الواقعى والزمن المسرحى أعقد المشكلات وأكثرها تركيبا، ففى مقابل الزمن الواقعى للعرض يقف زمن العرض المسرحى الذى يتسم بخاصيتين أساسيتين هما: محاكاة الزمن الواقعى من ناحية والتمثيل أو الطرح الدرامى للزمن من ناحية أخرى، غير أن التمثيل أو الطرح الدرامى لا تحده قيود أو قواعد، عدا استعداد المشاركين فى العرض من مؤدين ومتفرجين لتصديق أى بنية زمنية يستخدمها العرض ويصرح بها فى أية لحظة.
اما عن المؤدى: يرى المؤلف أيضا أنه: قد يكون جمادا على هيئة إنسان مثل الدمى المتحركة فى مسرح العرائس وقد يكون قطعة من الملابس أو أحد الأمكنة، وتستطيع عملية الإشارة أن تحول الكائنات الحية إلى جماد والعكس صحيح. وقد حاول "صمويل بيكيت" أن يتوصل عمليا إلى الحد الأدنى من الشروط التى لابد من توافرها ليتحقق العرض المسرحى؛ فشرع فى عملية اختصار وتقليص جمالية وصلت ذروتها القصوى فى مسرحية "النفس" التى لم تحظ بالإقبال، إلا أنها أثبتت مبادئ هامة، وهى أهمية عملية الإشارة فى توجيه رؤيتنا للحدث المعروض وإدراكنا لطبيعته، كما تسعى إلى استكشاف أبعاد العلاقة بين الكلمات والأشياء.
وعن إمكانية تعلم فنون الأداء يقول المؤلف: إن اللعب الهادف والتدريب وممارسة الأداء أهم طرق تعلم فنون الأداء، وترتبط كل وسيلة من هذه الوسائل بمرحلة من مراحل تكون العرض المسرحى نفسه، فمن خلال اللعب الهادف نتعلم كيف نعبر عن أنفسنا ومن خلال التدريب نتعلم كيف نعبر عن ذات أخرى، ومن خلال الممارسة نتعلم: كيف تتفاعل الذات المعبر عنها بذوات أخرى.
وإذا طرحنا هذه الوسائل فى صورة ديالكتيكية يصبح اللعب نظيرا للوجود، والتدريب نظيرا لتمثيل الوجود، ويصبح العرض المسرحى نفسه هو التجمع الذى يوحد الاثنين فى توليفة جديدة.
وللتعبير عن النفس يحتاج المؤدون إلى اكتساب مهارات خاصة فى مرحلة تدريبهم على تقمص ضمير ووعى ذات أخرى، ولقد أدركت نظم التعليم الإنسانية دائما قيمة المسرح كوسيلة لتعليم الوعى بالذات.
وفى آخر فصول الكتاب يتناول المؤلف علاقة الجمهور بالمؤدى ويقسمها إلى شقين: شق جمالى وآخر مالى، حيث تعتمد عملية التواصل بين العرض المسرحى والجمهور على فرضية تتعلق بالحواس، فنفترض أن الجمهور يرى ويسمع ما يدور على خشبة المسرح، إلا أن هناك خيارات فى تناول عملية الاتصال فى المسرح تتجلى فى نوعية الإلقاء المسرحى، سواء فى الحديث المباشر إلى الجمهور أو المونولوج أو مناجاة النفس، وكلاهما يفرض أنماطا خاصة للاستماع. إلا أن أنماط الحديث المباشرة إلى الجمهور تزيد وعى الجمهور بالتفاصيل ومن انتباهه لها يتخلق لديه إحساس بوجود علاقة خاصة بينه وبين المتحدث.
ويستطيع المؤدى أن يمتع الجمهور ويوظف هذه المتعة فى تثقيف وتوسيع مداركه، كما يستطيع شحذ المشاعر وتكثيفها وتعميق الوعى بالحياة. وكذلك يستطيع العرض المسرحى أن ينشد الإحساس بالانتماء إلى المجتمع، ويساهم فى تغييره، والممثل الذى يضع حب الجمهور فوق كل شىء يتخطى الخط الحرج الذى يفصل بين الوهم المسرحى وبين الواقع، ولا تقتصر المتعة المسرحية كما يرى جوليان على الكوميديا فقط، كما أن التراجيديا ليست بالضرورة مؤلمة أو تخلو من المتعة، فالمتعة تتحقق على مستوى فكرى وشعورى أكثر عمقا، فهى متعة تنبع من إدراكنا لصدق ما يعرض أمامنا ومن نزاهة العروض.
وعن الصراع.. الذى يمثل محور الدراما فهو يتخذ صورا مختلفة؛ حيث يتجسد فى صورة مشكلة أخلاقية أو يصبح جزءاً من عملية وجدانية. ويمكن أن يتخذ الصراع الدرامى الصورة التى وصفها نيتشه وهى صورة البحث عن النقيض أو الضد المكمل، وحين يتحقق التوازن الكامل بين القوتين المتعارضتين يتحد النقيضان فى فعل إبداعى خلاق.
ويختتم المؤلف "جوليان هيلتون" كتابه بقوله: إن المسرح يعمل فى إطار النظام الثقافى الذى ينتمى إليه ويستطيع عن طريق إحلال بعض العناصر الجديدة محل أخرى قديمة أن يولد تحولات فى هذا النظام تضيف ظلالا من الغموض والنسبية على هواياته الموروثة وقيمه ودلالاته، ويستطيع أيضا فى مرحلة تالية أن يولد نظاما ثقافيا جديدا.

عفت بركات

● الكتاب: دراسات فى المسرحية اليونانية
● المؤلف: د. محمد صقر خفاجى
● الناشر: وزارة التربية و التعليم

لما عم الرخاء فتحت الحكومة المسرح للفقراء بالمجان.. عقبالنا !!

تبسيط التجربة اليونانية بما لها من وفضل وأهمية ثقافية وفنية على الإنسانية هى واحدة من أهم مميزات هذا الكتاب الذى تم نشره ضمن سلسلة (الألف كتاب) بإشراف إدارة الثقافة العامة لوزارة التربية والتعليم المصرية ، عندما كانت تعطى أهمية حقيقية لتربية فكر ووجدان الأمة بالتعاون مع المجلس الأعلى لرعاية الفنون.
أما الكاتب فهو د. محمد صقر خفاجة استاذ الدراسات اليونانية واللاتينية بكلية الأداب جامعة القاهرة، وقد استخدم معرفته العظيمة بالأداب اللاتينية واليونانية فى تبسيط كل ما يتعلق بالمسرح الاغريقى (اليونانى) بحيث ان غير المتخصص يستطيع أن يتعلم ويستمتع بكل ما جاء بالكتاب من معلومات (أثينا) عاصمة اليونان التى تطورت بسرعة عظيمة وصفها النقاد أنها تصنع مجتمع ديموقراطى أمكنه الدفاع عنها ضد أطماع الغزاة الفرس ثم استقرت اليونان بعد ذلك وعمها الرخاء فاتجهت حكومتها إلى تشجيع الأداب والفنون ، وربطت بين ذلك وبين العبادات والطقوس الدينية والأعياد القومية.
فأهتم بها الشعب وأقبل عليها ، ولذلك وجد شعراء المسرح فى كل المناسبات فرصة لتقديم مسرحياتهم لنيل الاستحسان والتكريم من الدولة ومن الناس ، وعن ذلك يقول الكاتب أن تشجيع الدولة كان من أهم العوامل التى أدت إلى ازدهار الثقافة اليونانية ، إذ جعلت الحكومة دخول المسرح بالمجان لتسمح للفقراء بمشاهدة التمثيليات ، كما شجعت قدوم الأجانب والغرباء إلى أثينا فى تلك المناسبات .
وكان لحضور الأعداد الغفيرة من المتفرجين أكبر الآثر فى نفوس الشعراء الذين كانوا يبذلون قصارى جهدهم ليفوزوا بتقدير الدولة وينالوا الجوائز الأولى فى المباريات.
وفى المسرحية اليونانية كان الشاعر أو الكاتب المسرحى يضم إليه جماعة من الناس يلقنهم بعض الأبيات التى تفيض بالحزن والأسى يرددونها أثيناء الإنشاد هم (الجوقة) وكانوا يرتدون جلد الماعز ليظهروا بمظهر (الساتوروى) أى الشخصيات ذات الهيبة والقدسية والمكانة.

أحمد إسماعيل يروى سيرته المسرحية مع تجربة قريته شبرابخوم

- **الكتاب: المسرح القريب: تجربة شبرابخوم المسرحية .**
- **الكاتب : أحمد إسماعيل.**
- **الناشر: الهيئة العامة لقصور الثقافة، 2007.**

العرض المسرحى فعالية جمالية بالأساس، لكنه أيضًا، وعلى نفس الدرجة من الأهمية ممارسة اجتماعية بحيث يتموضع المتلقى بصبواته واحتياجاته كطرف أصيل وفاعل فى العملية الفنية .

ويعمل المخرج أحمد إسماعيل جاهدًا على تأكيد مشروع مسرحى يخصه مقترحاً صيغة مصرية يقف فيها عرضه المسرحى على قدمين ثابتتين: الفاعلية الجمالية، والممارسة الاجتماعية. وفى كتابه «المسرح القريب: تجربة شبرابخوم المسرحية» الصادر عن هيئة قصور الثقافة ، يروى أحمد إسماعيل سيرته المسرحية التى لا تنفصم عن قريته، طارحاً الإشكالية التى ظلت تؤرقه سنوات عديدة، منذ كان طالباً بمعهد الفنون المسرحية (1971-1975) وهى إدراكه أن الخلل الحاد الذى يعترى الحركة المسرحية المصرية كامن فى ندرة الجمهور قياساً بعدد السكان، وقد استمر هذا الهاجس مصاحباً له حتى تبلور مشروعه الذى اتخذ شعار «نحو مسرح فى كل مكان» وهو عنوان «بامفليت» العرضين الأول والثانى لثلاثية سهرة ريفي(82- 84) وإذا كانت الثقافة الجماهيرية هى اللاعب الوحيد للحركة المسرحية فى الإقليم، فإنها وضعت فى بدايات عملها برنامجاً لتحرك الفرق الشعبية بمحافظات مصر المختلفة لكى تجوب المدن والقرى، وكان من هذه الفرق على سبيل المثال فرقة «أم زيتون» وفرقة «أحمد العدل» بالدقهلية، وفرقة حمامة بالإسكندرية وفوزى العمدة بسوهاج.. وغيرها، وكان لهذه الفرق الخاصة قوامها الفنى والإدارى ونظامها الإنتاجى، وتصورها الفنى المتفاعل مع جمهورها فى المدن والقرى، كأن تقدم الحكايات الشعبية جنباً إلى جنب المسرحيات العالمية بعد تمصيرها وإعطائها النكهة المصرية .

وللأسف، لم تتم دراسة شاملة عن هذه الفرق حتى الآن، وكان يمكن لهذا النبع- الذى انقطع- أن يستمر ويتواصل فى مسرحنا المصرى بالأقاليم، فهذه التجارب لاتكمن أهميتها فى الولوج إلى المناطق الغائرة والنائية فى ربوع مصر فحسب، وإنما أيضًا فى اكتشافها بشكل أو بآخر لخصوصية الفن المسرحى، والذائقة الجمالية الخاصة للجمهور المصرى، وجمهور القرى على وجه الخصوص .

ويتساءل أحمد إسماعيل: لماذا لم تستمر هذه التجارب؟ أو لماذا لم ترعها وزارة الثقافة فى فتراتها المختلفة، لتشكيل تيار مضطرد أفقيًا فى خريطة مصر؟ ورأسياً نحو مسرح ذى خصوصية للتعبير عن بهجة وثقافة مواطنيه، مسرح يتفاعل مع ميولهم الفنية وهمومهم الإنسانية، ولأن إجابة هذا السؤال مؤسية، فقد اكتفى المخرج المثابر باقتراحه الخاص، متسلحاً بدراسته الأكاديمية من جانب، واستيعابه لجهود هذه الفرق الشعبية من جانب آخر، مع استفادته من تجارب سبقته وواكبته مثل تجربة مسرح الفلاحين للراحل سرور نور، وتجربة هناء عبدالفتاح فى عام 1969مع أهالى قرية دنشواى، كذلك تجارب عبدالعزيز مخيون وعادل العليمى وعباس أحمد.

القرية تبنى مسرحها

كانت بدايات تجربة أحمد إسماعيل فى قرية «شبرابخوم» (73 -77) فى الساحة المحدودة لجمعية تنمية المجتمع بالقرية. ومع بداية الجزء الأول من «سهرة ريفية» 1982انتقل إلى ساحة النادى الرياضى لاستيعاب حجم الجمهور المتوقع، والذى ازداد عاماً بعد عام، الأمر الذى أحدث مشكلة فى الجزء الثالث من عرضه «سهرة ريفية» فكان عليه أن يفكر فى حيز مكانى يتيح المشاهدة المنتظمة، خاصة فى ضوء الإمكانيات المتواضعة للصوت والإضاءة.

فعاد مرة ثانية إلى الساحة المحدودة للجمعية، وشرع فى بناء مسرح له طبيعة خاصة من حيث تداخل خشبته مع مدرجات جمهوره لتصبح الخشبة فى قلب الجمهور.

وعندما قام المخرج بتصميم المسرح مع الفنان التشكيلى «يحيى حجى» راعى أن تكون خشبته على هيئة نصف دائرة تحيط بها مدرجات الجمهور من ثلاثة أرباعها، فأصبحت الخشبة فى حضن المدرجات، وفى خلفيتها مستطيل مرتفع عن هذه الدائرة كخشبة مسرح تقليدية فى الخلف. وقد بنى هذا المسرح فى جو احتفالى كبير، شارك فيه الكثير من أهالى القرية، وأسهم كل واحد بما يملك، أصحاب الجرارات الزراعية التى نقلت التراب من الجسور البعيدة، والشباب الذين حملوها، والسائقون... إلخ .

لقد بنى المسرح بالمجهود الذاتى والإمكانيات المحلية، من أيد عاملة وتراب ورمل وطوب، ليتشكل فضاء مسرحى يضعنا أمام جماليات مختلفة عن المسرح التقليدى ... من حيث الحركة والتشكيل. ورؤى مختلفة للبناء الدرامى والشخصيات وطرق الأداء، فزاوية المشاهدة من ثلاثة أركان دائرية (413) دائرة (تفرض شكلاً للحركة والأداء. والممثلون كالجمهور جالسون على نفس المستوى الدرامى الرمزى. لذلك تبدأ عروض أحمد إسماعيل بمستوى درامى مواز ومتلاق مع الجمهور، هو مستوى السرد. فيًظهر الممًثل بشخصه أولاً وليس بدوره. وعندما ينتقل إلى التقمص، فإنه يلغى المستوى الأول.

إن صيغة الممثل/الراوى، الفعل/السرد، كانت بداياتها فى مسرح أحمد إسماعيل من خلال سهرة ريفية، وإن لم تكن بدرجة ناضجة كما حدث فى عرض «الشاطر حسن»، وكان لبناء المسرح فى قريته تأثير مهم على تطور وعيه وإمكانياته ومن ثم عرضه. فعلى مسرح شبرابخوم لا يوجد حائط رابع، أو محاولة لكسر الإيهام. لأنه لا يوجد فى الأصل إيهام، وإن وجد ...فهو صناعة مؤقتة. يبدو أن هذه الحالة أقرب إلى احتفالات القرية.

تبلور المشروع مع «الشاطر حسن»

فى عرض «الشاطر حسن» تبلورت رؤية أحمد إسماعيل كاملة، فى عرض يعد ذروة أعماله، فقد وجد فى نص فؤاد حداد ومتولى عبداللطيف أفقًا مسرحيًا يعتمد على الحكى كمنطلق أساسى للعمل، ومن داخله تتخلق الأفعال والأحداث وتتجسد بمستوياتها العديدة، حكى بتقمص، تقمص فقط، محاكاة للتقمص، باعتبار أن التقمص هو تجسد الحدث المسرحى، ولإدراكه أن هذا المنحنى يختلف عن الأسلوب المسرحى السائد الذى يقوم أساساً على الفعل وفقًا للمنطق الأرسطى وتجلياته المعاصرة، كما كان يرى أن خصوصية مصرية وعربية لهذا المنحنى، ترجع إلى ثقافة السير والحكايات من ناحية، وإلى طابع الإفضاء والحميمية من ناحية أخرى، المخرج معنىّ بمسرح مختلف، قريب من قلوب الناس، اقتراحاً منه أن ذلك سوف يساهم فى حل المعضلة الكامنة فى الهوة الشاسعة بين المسرح السائد والسواد الأعظم من الجمهور المصرى.

ويذكر المخرج أنه ربح، فيما راهن عليه، مستدلاً على ذلك بالحضور الكثيف الذى 1988أثناء عرض «الشاطر حسن» حيث قامت مجموعة من السيدات العجائز باختراق النظام المتبع لدخول الجمهور وفق دعوات محددة باليوم، لإتاحة الفرصة لمواطنى القرية لمشاهدة العرض على مدى أيامه، حيث صممن على مشاهدة العرض يومياً وعندما استرعت انتباهه هذه الظاهرة توجه لسؤالهن عن ذلك الإصرار الغريب، وقد حفظن العرض بأغانيه، فإذا بهن يقلن «إننا لا نأتى هنا مثل الآخرين للفرجة، ولكن نحضر للعلاج، إنه دواء لنا».

غواية الاستشهاد بآراء النقاد

رغم صغر حجم كتاب أحمد إسماعيل فقد انساق وراء غواية، لم أعرف مبررها، وهى غواية الاستشهاد فى كل ما يقوله بآراء الناقد فلان والناقد علان، ورغم أن الصفحات التى استرسل فيها فى حكى تجربته وتبيان مدى فرادتها كانت صفحات قليلة إلا أن الجانب الأعظم من الكتاب لا يخلو من استشهاد أو اثنين وأحياناً ثلاثة لأقوال النقاد. والمدهش أن كثيراً منها لايضىء التجربة بقدر ما يمتدح المخرج أو يصف العروض، مع كثير من العبارات الإنشائية. وفى الوقت الذى اهتم فيه المخرج برأى النقاد فيه نسى أسئلة مهمة كانت الإجابة عليها، لا شك، تضىء التجربة وتثيرها، ومن هذه الأسئلة على سبيل المثال: كيف استطاع أحمد إسماعيل تكوين فرقتين مسرحيتين واحدة للكبار وأخرى للصغار، وما الصعوبات التى واجهها مع تقاليد أهل قريته، وكيف أقنعهم، لدرجة وجود ثلاثة أجيال متواصلة فى فرقة الكبار؟ يذكر المخرج فى كتابه أن لديه خمسة أجيال من أهل قريته كيف يمكن تصميم هذه التجربة الناجحة فى قرى وكفور ونجوع مصر، وزرع القيم الجمالية من خلال الفن؟

كيف بنى النظام الصادم الذى صهر فيه أعضاء فرقته مما جعلها مؤسسة تعتمد على بنية هيراركية بكل ما فيها من قواعد ضبط وتقويم وتعليم.

كيف تغلب على نقص العنصر النسائى ، وأقنع أهالى قريته بكسر الصورة النمطية للممثلة. فخرجت أجيال من الممثلات المتميزات من فرقته ؟

هذه الأسئلة وغيرها كثير ، كنت أبحث عن إجابات لها ، وأنا ألتهم كتاب أحمد إسماعيل، والذى كان لصاحبه رأى آخر وشواغل أخرى أثناء كتابته لسيرته، مما جعلنى أفكر، وأتساءل، لو كان المخرج جمع ما كتب عنه من مقالات لتصدر فى كتاب. هل كان ذلك أفضل؟

أياً كانت الإجابة، فإنى موقن أن هناك فى جعبة أحمد إسماعيل عن هذه التجربة، ما يستحق الذكر والكتابة عنه والاستفادة منه.

■ **محمود حامد**

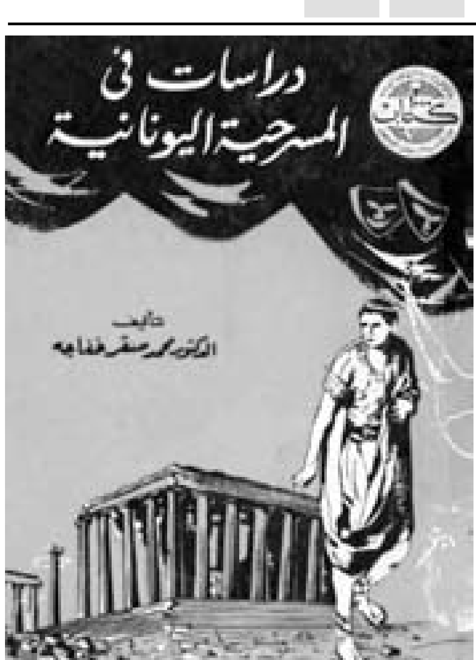
بريخت.. النظرية والتطبيق مسرحياً وسينمائياً

إذا ما استعدنا الاهتمام بالتجربة البريختية منذ الستينيات سيلفت انتباهنا ندرة المؤلفات العربية حولها، هكذا بدأ د. مدكور ثابت تقديمه لكتاب "برت بريشت- النظرية والتطبيق.. مسرحياً وسينمائياً" وهو الكاتب الذى كتبه د. أحمد سخسوخ مستعرضاً ودارساً هذه التجربة الثرية عبر مقدمة ضافية تتناول تاريخ الرجل مخرجاً مجرباً، ليعرج بعدها متناولاً بريشت بين التعبيرية والدادية، ثم بريشت، والنقاد، مؤكداً أن النقد يعنى بوضع جثة العمل الفنى فوق منضدة التشريح لتحديد معالم المرض، ثم الكشف عن الأسباب التى أدت للمرض، كما يتناول الكتاب مسرحية "بال" ومعالجاتها المختلفة لينتقل إلى مسرحية"أوبرا الجروشن الثلاثية" وظروف كتابة بريشت لها، عارضاً لتقنيات المسرح الملحمى، وتتوالى فصول الكتاب لتقديم متعة عميقة للقارئ حيث يطالع"الأم" بين إخراج بريشت، وبايمان على المسرح النمساوى- السيد بونتيلا وتابعه ماتى- بونتيلا بين شاشة السينما وخشبة المسرح، هكذا تتولى إطلالات د. سخسوخ حول التجربة البريختية لبعضنا أمام عالمه فندخله لنتزود بثراء التجربة، ونخرج منها محملين بأفكار وجماليات تحطيم الثابت والمتواتر فى المسرح، الكتاب صدر ضمن سلسلة دراسات ومراجع عن أكاديمية الفنون .

الاستجماع التمثيلى

Rally

هو أن ينشِّط الممثل من حركته، وإيماءاته، ودرجة صوته، كى يحدث فى المشاهدين تأثيراً أكبر من التأثير السابق على بدئه لهذا التنشيط.



وكانت الموضوعات التى تقدم من خلال هذه التراجيديات (المسرحيات) تعتمد على الأساطير القديمة بعد أن ادخل عليها الشعراء المسرحيين الكثير من التعديلات لتحقق الهدف الذى كانوا يرمون إليه ، بل لقد اختلف الشعراء أنفسهم فى سرد التفاصيل للأسطورة الواحدة.

ثم تطورت الموضوعات المسرحية اليونانية واتصلت أكثر بحياة الناس عندما تناولت أحداث تاريخية واهتمت بالمشاكل الإنسانية فأصبحت مرآة صادقة تعكس صور الحياة الحقيقية ، وتلقن الجمهور دروساً فى كل ما يمت إلى الحياة السياسية والإجتماعية بصلة ، وكانت المأساة تتكون من ثلاثة أجزاء يمكن عوض كل منها على حدة وأعظم شعراء المسرح اليونانى هم «أيسخيلوس» و«سوفوكليس» و«يوبيديس» وذلك فى كتابة التراجيديات أما الملهاة «المسرحيات الضاحكة» فكان أعظم كتابها (أريستوفانيس) و(منادروس).

وفى سياق التعريف بالمسرح الاغريقى يعرفنا الكاتب على أهم الشعراء بما يمكن أن تخلص منه بالمختصر الآتى عن كل منهم كما يلى.

أيسخليوس:

أول كاتب مسرحى اغريقى وكان مهموماً بقضايا الناس ولديه العديد من الأفكار والتجارب وكانت مسرحياته مؤثرة وبلغ عددها التسعين بقى منها «الضارعات» و«الفرس».

و«بيوميسيوس» و«سبعة ضد طيبة» ثم كتب ثلاثية (أجاممنون- حاملات القرابين- نبات الحساب) وكان لا يهتم بالتفاصيل وتبرير الأفعال.

سوفوكليس:

كان يتميز بعمق التفكير والتعبير الفن والقدرة على خلق الدوافع وصناعة التوتر المسرحى والأحكام المتزنة ومن مسرحياته (أوديب ملكاً) و (اجاكس) و (انتيجونا) و (فيلوكتيتوس).

يوربيدوس:

مفكر وصاحب نزعة إنسانية من أهم مسرحياته (نساء طروادة) و(هيبوليتوس) و (افيجينيا فى أوليس).

أريستوفانيس:

أبو الملهاة وكانت كتاباته المسرحية تمتاز بالبراعة والدهشة والقدرة على السخرية بكل الوسائل وبكل الطرق ومن أشهر أعماله (الضفادع) و (السحب) و (برلمان النساء).

مناندروس: (٢٤٣ - ٢٩٢ ق م)

نظم ما يقرب من مائتى ملهاة ويرجع الفضل فى بقائها كما يقول د. محمد صقر خفاجة إلى البردى المصرى الذى سطرت عليه ، وإلى رمال مصر التى حافظت على هذه المقطوعات حتى عثرنا عليها فى الرابع من هذا القرن ولنا هنا ملحوظة شديدة الأهمية على الكتاب وهى عدم وجود أى معلومات عن توقيت صدوره حتى نتمكن من معرفة القرن الذى أشار إليه الكاتب فى القطعة السابقة والتى توضح الفترة الزمنية التى عُثر فيها على برديات «منادروس» الذى يعتبر آخر كتاب الاغريق.. وفى الفصل الثالث من الكتاب نتعرف على المبنى المسرحى وتطوره فى العصر اليونانى وفقاً لمتطلبات وظروف العروض من مكان على شكل حلقة مستديرة حول العرض تطور إلى نصف دائرى عبارة عن عدد من المدرجات الخشبية انهارت ذات مرة أثناء أحد العروض المسرحية ومات فى ذلك الحادث كثير من الحاضرين ، ولذلك رأى اليونان أنه من والأفضل إقامة المسرح فى المرحلة التالية على سفح تل أو هضبة لينحتوا المدرجات فى الصخر تجنباً للحوادث ، مع وجود خيمة لتبديل ملابس وأقنعة الممثلين ، ومن الجديد بالذكر أن بناء المسرح الإغريقى لم يبلغ حد الكمال من الناحية الهندسية ، إلا عندما أوشك الأدب التمثيلى على الزوال... أما الملابس اليونانية فقد تطورت مع تطور المسرح وظهرت مع المسرحية منذ نشأتها الأولى إذ كانوا يستعملون الأصباغ لدهن الوجوه ويستخدمون لحى من أوراق الشجر وأقنعة مصنوعة من قشور الأشجار فى أداء طقوسهم الدينية واستخدموها فى أعمالهم المسرحية كما يتضح من الأوانى التى ترجع إلى القرن السادس قبل الميلاد.

وكان لون الثوب يرتبط بالدور التمثيلى بكل ما ينطوى عليه من حالة إجتماعية وانفعالات فالشيوخ باللون الأبيض والشباب مزركش والعبد يستعمل جلباباً قصيراً يساعده على المشى السريع والحركة الخفيفة والأثرياء المترفون أبيض والفقراء والبؤساء يظهرون بخرق مهلهلة أو بملابس سوداء...وكان من أهم مظاهر اهتمام السلطة الإغريقية بالثقافة إقامتها للمسابقات المسرحية فى المناسبات الدينية وكان يشترك فى مسابقة المأساة ثلاثة شعراء يقدم كل منهم صبيحة كل يوم من أيام العيد ثلاث مآسى ومسرحية (ساتورية) وكان العرض يستمر حتى الواحدة ظهراً ثم زاد عدد الشعراء إلى خمسة تعرض مسرحية لكل منهم بعد ظهر يوم من أيام العيد الخمسة.

واهتم اجزاء الكتاب لتبيين كل ما سبق وتأكيده النماذج التى قدمها من الأدب المسرحى اليونانى وهى:

١- ميديا (يوربيديس)

تحكى عن (أيسو ن) حاكم (يولكوس) الذى اغتصب منه الحكم أخوه (بلياس) فما كان منه إلا أن عهد بأبنه الوليد (ياسون) إلى المربى العظيم (خيروت) الذى انقذ حياته وتولى رعايته حتى صار شاباً قوى العضلات عاد إلى عمه ليطالبه بالعرس وتظاهر العم بموافقته على ذلك شريطة أن يوافيه ابن أخيه (بالفراء الذهبى) لإنقاذ البلاد ثم يتخلى له على العرس ووافق الشاب الجرىء على هذه المهمة وأبحر مع صفوة أبطال اليونان وقام برحلة طويلة حتى وصل إلى شاطىء البحر الأسود حيث يوجد الفراء ويوجد ملك يحب الأبطال المغامرين وقال «لقد استطعت فيما مضى أن أشد إلى المحراث ثورين ، أقدامهما من البرونز ، وأنفاسهما من لهيب النار ، وسيطرت عليهما ، وحرثت حقلاً من أرضى ، وبزرت فيه أسنان تنين كانت تنبت فى الحال رجالاً مسلحين استأصلتهم فى التو حتى لا يستفحل أمرهم .. هذا ما قمت به فمن منكم يستطيع القيام بما قمنا به يفوز بالفروة ويعود بها حتى لو كان الموت نصيبى... ما كان (ياسون) لينجح بلا مساعدة من (ميديا) ابنة الملك التى أحبته ومساعدته فى النجاح ثم الهروب من أبيها الذى لم يكن يسمح لأحد بأخذ الفراء ثم واصت المساندة (لياسون) فمكنته من عرس أبيه الذى اغتصبه له عمه ثم أنجبت طفلين وقضيا عشر سنوات كلها سعادة وهناء ثم لما هم بخيانتها والزواج بغيرها انتقمت منه أشد الإنتقام حيث جاءت بثوب جميل وبللته بعطر مميت ثم وضعته فى صندوق وكلفت ولديها أن يحملاه لزوجة أبيهما التى اشتعلت النار فى جسمها فوراً ردائها له وأصبحت رماد فى لمح البصر ، ثم قتلت ميديا ولديها حتى لا يعذبا قائلة (لقد أعطيتهما الحياة .. وسوف انيقهما كأس الردى).

٢- الضفادع (اريستوفانيس)

صور فيها مباراة بين أيسخيلوس ويوربيديس بعد انتقالهما إلى عالم الموتى حيث أخذ الشاعران يتبادلان الحجج والبراهين وكل منهما يحاول أن يثبت أحقيته فى التربع على عرس المأساة فى العالم الآخر واتفقا على إستخدام ميزان ليزن ابياتهما وألفاظهما وليقرروا بعد بحث دقيق أيهما أبدع فى نظم الشعر التمثيلى وأيهما أجدر بأن يُبعث من جديد لُيعيد المأساة إلى مجدها القديم وأغلق كاتبنا د. محمد صقر خفاجة هذه النافذة الثقافية الرائعة على المسرحية اليونانية بخاتمة أقرب ما تكون إلى المراجعة العامة على محتويات الكتاب بنفس أسلوبه البسيط أكد فيها أنه يقدم وجبة مبسطة لمنطقة هامة وثرية من البحوث والدراسات المسرحية اليونانية التى لا غنى عن الإلمام بها للأدباء والمثقفين عامة وللمسرحيين عى وجه الخصوص.

■ **محمود محمد كحيلة**

مشاوير



الممثل والمخرج الشاب «محمد إكرام» فى قمة نشاطه هذه الأيام.. إكرام يمثل فى «تاجر البندقية» من إخراج «جلال الشرقاوى» لفرقة شباب مسرح الفن، كما انضم لفريق عمل «الإسكافى ملكا» مع المخرج «خالد جلال» والكاتب «يسرى الجندى». وخلال أيام يبدأ بروفات أولى أعماله الإخراجية «مات الملك» من تأليف «وليد يوسف» وإنتاج جمعية أنصار التمثيل

هانى عفيفى يحلم بإخراج هاملت



هانى عفيفى، مخرج شاب، قدم فى قاعة يوسف إدريس بالمسرح الحديث مسرحية «ولد وبنت وحاجات» وهو خريج دار العلوم وشارك فى العديد من دروس التمثيل والإضاءة والإخراج فى المراكز الثقافية الأجنبية وبخاصة المركز الثقافى الفرنسى والروسى والإسبانى وفى مكتبة الإسكندرية والجامعة الأمريكية.

يدرس الإخراج فى مركز الإبداع الفنى- الدورة الثانية - حصل على منحتين من وزارة الخارجية الفرنسية، من مؤسسة «أجيد» عن طريق المركز الثقافى الفرنسى للسفر لفرنسا وللمشاركة فى مهرجان «أفنيون» العالمى للمسرح وشارك فى دورة 2004 / 2005 من المهرجان.

شارك فى العديد من مهرجانات المسرح الجامعى وحصل على عدد من الجوائز فى التمثيل والكتابة والإخراج والديكور وحصل على جائزة أحسن مخرج لدورتين متتاليتين فى مهرجان الشباب الذى ينظمه المركز الثقافى المصرى.. كما حصل عرضه «أنا دلوقت ميت» على جائزة خاصة من الدورة الأولى للمهرجان القومى للمسرح وأهم الأعمال التى أخرجها هى «ولد وبنت وحاجات» و«فصد الدم» و «الاستثناء والقاعدة» و «أنا دلوقت ميت». وعن عرض ولد وبنت وحاجات يقول أفكر دائمًا بعقل الشباب، لا أريد أن أطرح قضايا بعيدة عنى، أحاول أن أعبر عن الشباب بصدق فالقاعدة العريضة من الشباب والمحرك لأفكار عروضى هى همومى وهمومهم.

وعرض «ولد وبنت وحاجات» مناقشة لأفكار وطموحات وإحباطات أى ولد مع أى بنت فى العصر الحالى لمجتمعنا وأزمة الحاجات السياسية والاقتصادية والاجتماعية والعاطفية للشباب وعن مشكلة تغيير بطلة عرض «ولد وبنت وحاجات» يقول بدأت «منى هلا» العرض وشاركت فى ارتجالات العرض الأولى أثناء الكتابة وأثرت فى الكتابة وحين قررت «منى هلا» أن تترك العرض لظروف خاصة بها، كانت «آية حميدة» تستعد لكى تلعب الدور، فكانت تقوم بعمل بروفة قبل العرض وتشاهد العرض وتقوم بعمل بروفة أخرى بعد العرض وأدى هذا الالتزام إلى نتيجة رائعة فى أول يوم عرض لها، حيث لم يشعر أحد بأى خلل. وتتميز «آية حميدة» بالتلقائية فى الأداء والالتزام الشديد المأخوذ من والدها الفنان «محمود حميدة» ويحلم هانى عفيفى بتقديم «هاملت» شكسبير برؤية شبابية حديثة وهو يجهز الآن لفكرة أخرى مع فرقة خاصة هى فرقة «الساعة» لتقديم عرض من إنتاج مركز الإبداع للفنون بعنوان «أنا بكلم نفسى».

■ محمد عبد الحافظ

تامر وكامى فى معهد الفنون المسرحية

قدَّم الممثل السكندرى الشاب تامر القاضى مشروع تخرجه فى المعهد العالى للفنون المسرحية (فرع الإسكندرية) وقد وقع اختياره على مسرحية «العادلون» لألبير كامى، لتكون مشروعه للتخرج، وعن أسباب اختياره لهذه المسرحية يقول تامر إن هناك عدة أسباب من أهمها أن كامى يقدم فيها شخصيات مركبة تتيح للممثل فرصة جيدة للإعلان عن إمكانياته.

بدأ اهتمام تامر بالمسرح منذ التحاقه بالجامعة، حيث قام بالعديد من الأدوار فى عروض المسرح الجامعى، وحصل على عدة جوائز منها: جائزة أفضل ممثل عن عرض الحالة «2002» إخراج محمد محروس. التحق بورشة استوديو الممثل بمكتبة الإسكندرية لمدة عامين، وقدم خلالها ستة عروض مع المخرجين: صالح سعد، كريم التونسى، ومحمد أبو السعود، ويعترف تامر القاضى بأن هذه الورشة أسهمت بشكل



كبير فى صقل موهبته وذلك بفضل الدروس المكثفة التى كان يحصل عليها فى التمثيل على أيدى الأساتذة: محمد عبدالهادى، أحمد كمال، وسامى عبدالحليم.

وعن أهم محطاته المسرحية يقول تامر: إن المونودراما التى قدمها فى مهرجان نوادى المسرح السادس عشر «بث مباشر» من أبرز هذه المحطات، لأنها كانت من إخراجى وتمثيلى وإعداد سامح عثمان عن نص «خدر التبغ» لتشيكوف، وقد حصل بها على جائزة أحسن ممثل فى المهرجان، كما حصل بها أيضاً على الجائزة الثانية لأفضل العروض فى مهرجان ساقية الصاوى كذلك كان انضمامه لفرقة «الورشة» مع المخرج حسن الجريتلى، حيث قدم العديد من عروض الحكى، بالإضافة لعرض «ياحلاوة الدنيا» الذى تم عرضه فى «ميلانو» و«عمان» فضلاً عن القاهرة، المنيا،الإسكندرية.

أما المحطة الأخرى التى يعتز بها تامر القاضى ويراها بداية أخرى له كممثل فهى اشتراكه فى المسلسل التليفزيونى «بنات عمرى» من إخراج ياسين إسماعيل ياسين..

■ محمد عبد الجليل

عمرو عبدالعزيز... تربية نوادى المسرح

حين أُسست نوادى المسرح كان الهدف البحث عن الهواة والمواهب الحقيقية التى تعشق هذا الفن، وعمرو عبد العزيز مخرج مسرحى شاب، يمتلك عينا مسرحية جيدة ورؤية واعية لخشبة المسرح، يحقق معادلة الفرجة المسرحية والرسالة التى يريد أن يقدمها من خلال عرضه.. وهو أحد نتاجات هذه النوادى.

شاهدنا له عرض «آخر مشهد» الذى قدمته فرقة قصر ثقافة مصطفى كامل، وهو عن قصة «أغنية الوداع» لأنطون تشيكوف وأعدها سامح عثمان، تمثيل محمد عبد العزيز ودينا السمادونى وألحان أحمد السعدنى ودراما حركية شريف عباس.

والمسرحية تعرض أزمة ممثل مجتهد من فنانى الأقاليم ويحلم بفرصة كبيرة فى المدينة الكبيرة (القاهرة) لأنه يرى نفسه الممثل الأول فى محافظته وسوف يساعده ذلك فى أن يكون الأول فى القاهرة أيضاً. والصراع الذى فجره المخرج طوال العرض إحساس هذا الممثل أنه مجرد فرد فى مجموعات صامتة لا شىء أكثر من ذلك، فيرفض الأمر ويقرر أن يعود مرة أخرى لمدينته الصغيرة.

وقدمت المسرحية من خلال رؤية مونودرامية رغم وجود ثلاث شخصيات، ولكن حوارات العرض اعتمدت على الحوارات الطويلة المشبعة بالحزن والبكاء والتى زادت من خلال أداء الممثل محمد عبد العزيز، وقدمت الممثلة «دينا السمادونى» ثلاث شخصيات مختلفة تماماً، فأجادت فيهن جميعاً وتعاملت بتلقائية مع كل شخصية على حدة، فشعرنا بأنها «المخرجة المتكبرة» حين قامت بذلك، والمديرة المتعسفة التى تمارس القهر على موظفها الصغير، وأقنعتنا بدور البنت والحبيبة التى تود أن تعيش مثل كل بنات جيلها. وتحتاج مسرحية «آخر مشهد» إلى حالة من التكثيف الذى يلم خيوط الحدث ولا يؤدى إلى خلل، فكان يجب حذف أى كلمة زائدة عن الحوار لأنها ستكون عبئاً على المشاهد وعلى الممثل أيضا، وهذا هو دور المخرج الذى يعد النص للعرض.

وقد اعتمد المخرج عمر و عبد العزيز على شاشة سينمائية كى تساعده فى تقديم تصور للديكور - إيحائى - ليجعل فضاء المسرح فارغاً ويحتاج ذلك إلى ممثل - غول - كى يملأ هذا الفراغ، وأعتقد أنه كان حملاً زائدا وكبيراً على الممثل محمد عبد العزيز فلم يستطع أن يملأ كل هذا الفراغ الناتج عن الديكور الإيحائى لشاشة العرض السينمائى.

ورغم ذلك نجح المخرج فى تقديم فرجة وعرض جديرين بالمشاهدة رغم الهواية.

والعرض عموما يكشف عن مخرج جيد وموهوب سيكون له دور فى تقديم عروض جيدة تخدم الحركة المسرحية فى الإسكندرية والأقاليم فى المستقبل القريب.

هانى عبد الناصر دنجوان موليير



■ بدأ حياته التمثيلية على مسرح الجامعة.. لفتت وسامته الأنظار فالتقطته وكالات الإعلان ليقدم بعض الإعلانات، ويدخل بعدها إلى عالم الفيديو كليب كموديل.. ومنه إلى السينما التى اختارته ليلعب دوراً فى فيلم «فى شقة مصر الجديدة»، وعلى الرغم من كل هذه الأدوار التى يلعبها فإنه يفضل المسرح ويقول: «إن العمل المسرحى يحقق لى روح المغامرة والتجديد ويشبعنى فنياً.. يعمل هانى عبد الناصر مدرساً بكلية التربية الموسيقية جامعة حلوان، وهو حاصل على درجة الدكتوراه فى فلسفة التربية الموسيقية من نفس الجامعة.

لعب هانى أدواراً مهمة فى عدد من العروض المسرحية منها دوره فى (حديث الموتى) للمخرج حازم الكفراوى، ودوره فى «أحدب نوتردام» لفيكتور هوجو، إخراج وسام المدنى.

وعن هذا الدور يقول: كان دوراً مهماً بالنسبة لى، لفت إلىّ الأنظار بعد ذلك، فقد قمت بدور «إيزاك» ذلك العجوز المنافق الذى حوَّل مجرى الأحداث بشهادة زور قالها.. ومع اعتزازه بهذا الدور فهو يعتبر أن فترة الإعداد التى سبقت العرض كانت مفيدة جداً بالنسبة له، حيث استفاد كثيراً من التدريبات الذهنية والجسدية التى كان يجريها المخرج حمدى الرملى.. ولهذا فهو يؤكد أهمية التدريب بالنسبة للممثل، ويعتبره ضرورياً جداً لكل من يريد التفوق والوقوف بثبات على خشبة المسرح أو أمام الكاميرا.

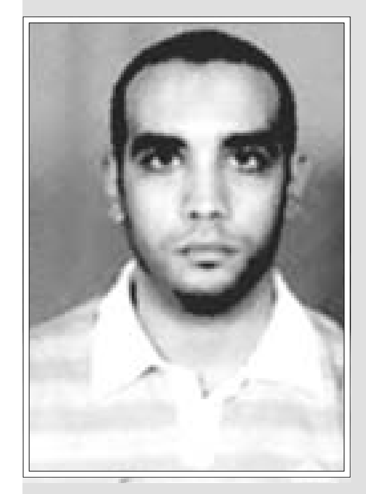
وعن نشاطه المسرحى هذه الأيام يقول هانى عبد الناصر: إننى مقبل على صيف مسرحى ساخن جداً حيث أقوم الآن بالتحضير وعمل البروفات لأكثر من عرض أشارك فى بطولته، وهذه العروض مرشحة للاشتراك فى مهرجان المخرجة العربية وهى «حادى بادى» تأليف الراحل مؤمن عبده وإخراج عفت بركات، و«الشوكة» تأليف فرانسوا ساجان وإخراج منى أبو سديرة.

يتمنى هانى أن يتعامل مع كبار المخرجين.. ويقول: لأتعلم من مدارسهم الفنية المختلفة، وأستفيد من خبراتهم الواسعة فى فنون الإخراج.

كذلك يفضل الأدوار المركبة والبعيدة عن شخصيته تماماً لأنها شخصيات متعددة الجوانب، وغير سوية.

■ عفت بركات

حسام عبد الرءوف.. مصادفة قادته إلى دنيا المسرح



حسام عبد الرءوف كاتب مسرحى شاب ويمارس الإخراج أيضًا، فاز بجائزة محمد تيمور للإبداع المسرحى عام 2004 عن مسرحية «مبعثرات على طاولة القدس» بدأ مشوار الكتابة من خلال كتابة القصة والمقالات وجاءت كتابته للمسرح مصادفة؛ حيث قادته قدماه إلى «بروفة»، ومن وقتها تعلق بالمسرح، لكنه فى مسرح الجامعة بدأ ممثلاً قبل الكتابة، وبعدها بعام كتب أول فكرة وعرف ساعتها أن كتابة المسرح فى حاجة إلى اختزال من خلال الحوار.

يقول: بدأت مشوار الكتابة بعدة مسرحيات منها «مبعثرات على طاولة القدس» و «القضبان» و «ومضات ضائعة» وبعدها رأيت أهمية أن أدرس المسرح فتقدمت للدراسة الحرة فى المعهد العالى للفنون المسرحية.

وعن مسابقة محمد تيمور للإبداع المسرحى يقول: كنت أتردد على الإدارة العامة للمسرح بهيئة قصور الثقافة فى قاعة منف وعرفت خبر المسابقة وقرأت الشروط، وعرفت أنها على مستوى العالم العربى فكان التحدى أكبر داخلى، وتقدمت وفزت بالجائزة وطبعت المسرحية، وهى عمل يتناول تاريخ القدس منذ آدم عليه السلام وحتى الآن، ولا يوجد رابط بين الأحداث إلا القدس التى هى البطل وهى السياق الذى تكتشفه بعد رؤية المسرحية.

أما الكتاب الذين تأثر بهم وأحب أعمالهم فيقول: أحب أبوالعلا السلامونى جدًا وقرأت أغلب أعماله. وعلى المستوى العربى أحب محمد الماغوط وسعد الله ونوس، وعلى المستوى العالمى موليير وشكسبير. ولأنه كاتب ومخرج فهو يرى أن الكاتب يخدم المخرج، والكاتب بداخلى بدون تحيز خدم وأفاد المخرج وليس العكس؛ وفى رأيى فإن المخرج خادم للكاتب ويساعده فى إخراج ما قد يستعصى على القراءة وقد ساعدنى المخرج فى كتابة الحركة بشكل جيد، وتحويل النص إلى حركة دائمة وبشكل غير معتاد، وقد كسر ذلك الجمود الوثائقى وساعدنى أيضًا فى تقديم نص ومسرحية «المبعثرات» لا نمطية الإضاءة كى أعبر عن الحالة المزاجية.

حسام له رأى فى جائزة تيمور يقول عنها: الجائزة أبرزت أسماء لامعة ولكن هذا الدور يقل الآن، ونحن فى حاجة إلى العرض المسرحى؛ لأن الكاتب المسرحى بدون عرض تنقصه أشياء كثيرة، وأرجو أن يعاود مسرح الهناجر عرض الأعمال المسرحية الفائزة كما كان فى السابق.

كان ياما كان



لا أدرى لماذا يثير فىّ فيلم «إشاعة حب» أفكاراً تتصل بالحياة السياسية والثقافية والاجتماعية، ربما لأن الحياة الثقافية والفنية تمتلئ بكثير من أشباه المبدعين، أو- اعتماداً على فيلم إشاعة حب- إشاعة فن، تماماً كما تمتلئ الحياة بأشباه الرجال أو الرجال الإشاعة.

يوسف وهبى.. الرجل الإشاعة

من هؤلاء كثير تعقبتهم الصحف الفنية فى أوائل القرن العشرين، ورصدت مجموعة الإشاعات التى أحاطوا بها أنفسهم، وعلى رأس هؤلاء جميعًا يوسف بك وهبى، الذى وصفته المقالات والتحقيقات الصحفية فى بداياته بالمهوّش الأكبر أو البروباجنديست الأشهر فى تاريخ فن التمثيل العربى، وليس غريبًا وفق هذا السياق أن يكون يوسف وهبى هو أحد أبطال فيلم إشاعة حب، بل وصانع الإشاعة أيضًا.

لقد أحاط يوسف وهبى نفسه بمجموعة من الإشاعات الكاذبة من مثل ما كُتب عنه فى مجلة تياترو عدد نوفمبر 1924 حيث قال المحرر:

«التحق يوسف وهبى بإحدى شركات السينما الإيطالية، ولم تمض عليه سنة حتى كان يقوم بالأدوار الأولى فى شركة جلوريا فيلم وصارت له شهرة عظيمة، غير أن ذاك المركز وتلك الشهرة لم تنسه مصر، وأراد أن يخدمها فنيًا فأرسل واستدعى الأستاذ عزيز أفندى عيد، وصارا يطوفان سويًا أشهر مسارح أوربا مدة سنة؛ كان يوسف بك فى أثنائها يدرس المسرح لينفذ مشروعًا اختمر فى فكره وهو إيجاد مسرح مصرى للتمثيل الراقى».

لكنه لم يكن له أن يمر بإشاعاته الكاذبة- كما يصفها محرر مجلة المسرح عدد 25 يوليو 1927- دون تعقّب، فكتب عنه تحت عنوان: المهوّش الأكبر: «الكوماندور يوسف وهبى ممثل بارع، ومؤلف مسخوط عليه، ومدير فنى متواضع، ولكنه والحق يقال مهوّش كبير وبروباجنديست شهير..

أراد أن يسافر إلى الشام فى رحلة.. ولكن قبل أن يسافر أراد أن يهوّش الشوام تهويشة لم نسمع عنها فى مصر، فقدم نفسه إلى الجمهور أولاً بأنه مدير الفرقة وبطل التمثيل فى الشرق والحائز على الميداليات الذهبية والنياشين من البابا والدولة المصرية والإيطالية «هكذا مكتوب فى البرنامج، والفرنسية(؟) ومن سمو تونس»!! ثم قال عن سياسته إنها فنية (لا بأس) رسمية!! (يعنى أيه)..!! ثم يريد أن يصطحب معه أوركسترا راقية (فليكن) مطرب فنى، وراقصات مصريات.. ويظهر أنه نسى المطربات المصريات أمثال فردوس، وأمينة، وكريمة.

وكلنا يعلم أن فرقة رمسيس فرقة قوية تضم بعض الممثلين النبغاء.. وهم أربعة أو خمسة لا يوجد غيرهم فى مصر.. ولكنا لم نسمع أن فرقة رمسيس مكونة من أساتذة فنيين فى مدارس وزارة المعارف! أو ممن اشتغل بالأجواق الأوروباوية من كتاب وأدباء، فإذا استثنينا المسيو أدمون تويما فليس هناك سوى على طبنجات وقاسم وجدى.. وهؤلاء لم يدرسوا إلا فى الكتاتيب البلدية..!! ثم أعطى المهوش الأكبر جميع ممثليه وممثلاته الميداليات الذهبية، وبالغ فى التهويش فأعطاهم الدرجات الممتازة غصبًا عن الحكومة ولجنة المباراة وإلا فهل سمعت أن حسن أفندى البارودى نال الأولى فى التراجيدى، ولم يُبق أحدًا من غير ميدالية، ومن لم يعطه ميدالية بعثه إلى باريس ليتلقى فن التمثيل فيها ، ثم أرجعه ليقوم بأدوار الكومبارس فى فرقة رمسيس ! ثم رأى أن هذا التهويش لايفيد شيئاً من غيرغناء وطرب ورقص وهز أرداف وبطن، فأعلن بحروف كبيرة عن أشهر مطرب فى مصر، أتعرف من هو؟ لا تستطيع أن تعرف، إنه مصطفى أفندى أمين!! ومصطفى أمين هذا كان شريكًا للكسار فيما مضى، ولكن لم نسمع عنه أنه أشهر مطرب فى مصر إلا من المهوشاتى الأكبر!! ثم أعلن أن السيدتين مارى منصور وسرينا إبراهيم من ضمن أفراد جوقته التى ستشرّف الشام وتلقى عليهم درسًا فى فن المعر!! مع أن السيدة مارى منصور لم تقبل السفر من زمن بعيد، والسيدة سرينا إبراهيم استقالت من الفرقة لقسوة يوسف التى لا مبرر لها، وتلقاء إهاناته التى لا تفرق بين الجنس اللطيف والجنس الخشن!! بعد هذا كان بودنا أن يترك يوسف وهبى لإخواننا السوريين حرية تقديرهم إياه، وأن يعلم أنهم قوم يفهمون كما نفهم نحن، ولا يغترون بكل هذه البروباجندا القاسية!!

وعسى أن لا نسمع أنه رجع بخسارة مادية كبيرة، وأنهم تلقوه بمقالات قاسية كما تلقوا غيره من قبل، وأن يقولوا له دائمًا: يا شيخ روح بلاش زعبرة.

وأخيرًا، نرجو إخواننا السوريين أن يحسنوا الظن بالكوماندور وأن لا يعدوه نذير شؤم بحضوره بعد هذه الكارثة- كارثة الزلازل- التى حدثت منذ أيام فقط عندهم، ونحن نؤكد لهم أن فكرة السفر قامت برأسه قبل سفر تونس، وحسبها ضمن برنامجه، وقد كان يمكنه تأجيلها ولكن!!

لقد غضب يوسف وهبى جدًا من مجلة المسرح، وقرر أن يقاطعها نهائيًا.. لكن لا تظن أن ذلك حقيقة، فهى حيلة من البروباجنديست يوسف وهبى حتى تجرى وراءه المجلة لعمل حوار وهو ما حدث بالفعل بعد ذلك فى عدد أول أغسطس 1927 فى الإسكندرية تحت عنوان: حديث بالإكراه مع الكوماندور يوسف وهبى... جاء فيه:

«ذهبت للقائه والتحدث إليه باسم (المسرح) ولكن الأستاذ رفض فى أسف لزعله من مجلة المسرح، ولكنى مازلت ألح عليه وأقنعه بالقبول وهو يعتذر اعتذارًا لا يجعل مجالاً للشك فى أنه لن يصرح بالحديث من أجل المسرح، وأنه لا يتأخر برهة عن إجابتى فى أى حديث على أن أنشره فى أى مجلة أو جريدة أخرى.

وسطت إسماعيل بك وهبى فيما بيننا وما هى إلا خمس دقائق حتى عدل يوسف سياسته، وقبل موعد المسرح وافيته فى زيزينيا فى الميعاد المحدد، انتحينا جانبًا من حديقة الكازينو وجلسنا، وهنا بادرته بأول سؤال:

■ **هل يقدر أهل تونس وطرابلس الفن ورجاله؟ وهل يتذوقونه؟ وهل هناك شىء اسمه فن؟**

- أجل إنهم يقدرون الفن، بل ويتذوقونه أكثر منا، حتى أنهم يذهبون فيه أحيانًا مذهب الجد ويعتبرونه أمرًا حقيقيًا واقعيًا لدرجة أنهم يكرهون الممثل الذى يقوم بأدوار مكروهة، وتخفق قلوبهم بالعاطفة الخالصة لذلك الذى يمثل دورًا ينبى عن كرم خلق أو شهامة وبطولة.. ولما كانوا قد تمتعوا بمشاهدة فرقتى الشيخ سلامة حجازى والأستاذ جورج أبيض منذ ثلاث عشرة سنة تقريبًا استحوذ قلقاً شديد اً واندهشوا كيف أن فى الاستطاعة التمثيل بدون مغنى، ولكن بعد مشاهدة رواية «كرسى الاعتراف» فى الليلة الأولى قامت ضجة كبرى، ومناقشات شديدة عنيفة فى النوادى والمشارب، كل ينتصر لرأيه فى التمثيل، ومن الغريب أن حزب التمثيل (حاف) انتصر على حزب التمثيل (بالمغنى).

وكنا مخافة غضب الجمهور واستجلابًا لرضائه أحسسنا ميلهم هذا قد قررنا أن يلقى على أفندى هلالى والآنستان كريمة أحمد وفردوس حسن بعض الأغانى والمونولوجات بين الفصول، ولكنهم أبوا علينا ذلك لعدم لزومها، واكتفاءً بما نقدمه من محصول فنى طيب.

أما أهل طرابلس فهم أشد ميلاً إلى المغنى من أهل تونس، وهم مع ذلك متمدينون، يعرفون ما للفن من مكانة وحقوق..

■ **هل كان يفهم التونسيون اللغة التى تتكلمون بها وهل كانوا يخرجون من المسرح وقد أدركوا الرواية تمامًا؟**

- أجل كانوا يفهمونها تمامًا، غير أن الأمر أشكل عليهم فى رواية «الذبائح» لأنها موضوعة كما تعلم باللغة العامية، فاضطررت إلى أن أمثلها باللهجة التونسية الدارجة بقدر الإمكان، ومن الغريب أن جمهور النظارة لم يفهم من الرواية إلا دورى أنا فقط!!

■ **هل يمكن المقارنة بين نظارة مسارحهم ونظارة مسارحنا من حيث المحافظة على آداب المسارح ومراعاة كرامة الممثل الذى يقوم بدوره؟**

- إنهم يقدرون آداب المسارح ويحرصون على احترامها واتباعها كل الحرص. فهم يفوقوننا فى هذا الضرب بكثير، كما أنهم ينظرون إلى الممثل نظرة الإجلال، والمتعلم للأستاذ، والمسترشد للمرشد، وكثيرًا ما كانوا يتجمهرون على باب المسرح بعد الانتهاء من التمثيل على أمل إلقاء نظرة على الممثلين حين خروجهم، أو أداء واجب التحية لهم. وكم صادفنى فى طريقى عشرات منهم وحين يعرفونى يتبعوننى مسافات طويلة، وهم فى ذلك بين الإقدام والإحجام لمصافحتى، يرتد بهم عامل الخجل والحياء، حتى إذا ما استقووا عليه اعترضونى وهزوا يدى، وعلى وجوههم سمات البشر والاحترام.

■ **هل مثلتم أمام سمو باى تونس؟**

- لم أمثل ولا مرة لأنه كان مريضًا طول مدة مكوثى هناك، إنما شرفنى أنجاله فى مسرح البلدية ومن فرط إعجاب أحدهم بتمثيلى رمانى فى ليلة تمثيل رواية «انتقام المهراجا» بقذيفة آلمتنى ولكنها سرتنى فى آن واحد، والقذيفة هى باقة ضخمة من الورود والزهور، غافلنى وأنا على المسرح ورمانى بها بكل قواه، فاصطدمت بجسمى وكادت تسحقنى لولا لطف الله، فتقبلتها شاكرًا، وقد أنسانى سرورى ألمى وتصدع جسمى من هول الصدمة وشعرت أننى سعيد بهذا الإعجاب».. هكذا استطاع المهوّش الأكبر يوسف وهبى أن يحول الهجوم الساحق عليه إلى فرصة لتوسيع مساحة التهويش.. ولا يظن أحد أن ذلك لفرط ذكائه فقط فى عمل البروباجندا، بل إن هناك سببًا آخر أكثر أهمية، وهو دأبه فى العمل والعمل المتواصل وليس كبعض فنانينا من أولئك الذين لا يفعلون سوى الكذب والادعاء والنوم فحسب وكأن أحدهم حين يتهيأ لعمل يقول:

أنام والرغى فى لسانى
واقوم والكذب عنوانى

■ **هشام عبدالعزيز**

توفيق الحكيم: أتمنى موتة ليفة

حياة توفيق الحكيم الشخصية، وموقفه من المرأة التي يشبهها بالموت أو بعزرائيل، رأيه فى الحب الذي يرحب به فقط إذا كان سيلهمه كتباً جديدة، واعتباره نوعاً من « الشغل» ورأيه في الزواج وويلاته.. يقدم هذا الحوار توفيق الحكيم بعيداً عن المسرح، ما الذي قاله، وهل تحققت أمنياته أم وقع في المحظور الذي كان يخشاه ذلك ماسنعرفه من «الحديث المجاني» المنشور بمجلة آخر ساعة المصورة بتاريخ **1944/9/3**.

حديث مجانى مع الأستاذ توفيق الحكيم

قلت للأستاذ توفيق الحكيم وهو جالس علي إحدى القهاوي يستعرض مخلوقات الكون.

- إزي الصحة؟.

وقال توفيق : - بمب... بمب طلياني.. ثم كان هذا الحديث:

- **مارأيك في الحب .. وهل معنى جلوسك الآن ساهما مفكرا.. أنك في حالة حب؟!**

- الحب عند الناس ما دام شريفا نبيلا فهو أجمل عاطفة أنعم الله بها علي الإنسان؛ لأنه يجعل حواسه ومشاعره قادرة على إدراك كل ما هو رفيع وبديع من مظاهر الحياة ... ويسبغ على كل شىء أثوابا رائعة.. تجعل الانسان يسبح في عالم سماوي ما كان يحس بوجوده فتزداد اتساعا وخصوبة.

وسكت توفيق قبل أن يقول.

- أما الحب عندي أنا فإننى أرحب به إذا كان من ورائه ما يلهمني كتبا جديدة فهو عندئذ بالنسبة لي من عدة « الشغل».

- **وهل الحب ضروري للزواج؟**

- يا عزيزي.. إذا وجد الحب قبل الزواج وكان شريفا حقيقة كان أضمن تمهيد للحياة الزوجية السعيدة ولكن الزواج الخالي من الحب والكراهية يجوز أن يوجد نوعا من التفاهم والمودة يرتفعان إلى درجة الحب الزوجي السعيد .. والعكس بالعكس بطبيعة الحال!

- **هل فكرت في الزواج ؟**

- أعوذ بالله ياشيخ .. إنما غيري هو الذي حرضني .. ومن يومها وأنا أحاذر كل الحذر من أن أدع غيري يفكر نيابة عني في الزواج أو غيره.

- **ألا تتمنى أن تتزوج؟**

- يا أخي حرام عليك .. إننى أرجو من الله تعالي أن يجنبني ويلات الزواج كما جنب مصر حتي الآن ويلات الحرب.. وعلي الله حسن الختام ...

- وما هي شروطك في مدام « توفيق الحكيم؟»

- قلت لك إنني لن أتزوج.

- **إذن ماهي شروطك في الزوجة الصالحة باعتبارك كاتبا اجتماعيا؟**

- هل يسأل الإنسان عن نوع « الموتة» التي يريد أن يموتها ....إن الإنسان يقول :

فلتكن الموتة التي قسمها لي الله .. وكل ما أرجوه إذا كان الزواج حقا.. كما أن الموت حق هو أن تكون «موتة» خفيفة لطيفة فجائية ... تماما كالسكتة القلبية.. وأظن أن هذه هي الطريقة الوحيدة التي يمكن أن أتزوج بها... فلتهبط علي من تقول: -اتفضل انا مراتك ...

كما يهبط عزرائيل ليقول: - اتفضل خليني أقبض روحك.

- **هل لك ضحايا من النساء أو الغيد الحسان؟**

- عدد ضحاياي هو عدد بطلات قصصى... (عندنا البطلات الفاضلات وهن مع حفظ الألقاب .. سنية ناتالي.. سوزي ... فيفى.. حمارة الحكيم).

وودعت توفيق الحكيم ... وودعني وهو يقول :

- يعني خدت حديث ببلاش .. كده ... بأه كده ... يعني كده ... تضحك علي وتاخد الحديث ببلاش

وقلت له: - تمام كده... يعني كده ببلاش.

■ **حسن الحلوجى**

ذاكرة المسرح

فرقة «ثلاثى أضواء المسرح»

تعد فرقة ثلاثى أضواء المسرح والتى تأسست فى أواخر الستينيات من القرن الماضى وبالتحديد عام 1967 من أشهر وأنجح فرق القطاع الخاص، حيث استطاعت ومنذ البداية أن تثبت وجودها وسط العديد من الفرق المسرحية الناجحة والمستمرة كفرقة الريحانى، وتحية كاريوكا، والمسرح الحر، وفرقة المتحدين، بالإضافة إلى فرقة التليفزيون المسرحية، كما استطاعت عبر مسيرتها أن تطور من عروضها فكريا وفنيا.

تأسست الفرقة من الثلاثى الكوميدى الضيف أحمد وجورج سيدهم وسمير غانم، والذين بدأوا مسيرتهم الفنية انطلاقا من نجاحهم بالفرق الجامعية، فاحترفوا الفن بمجرد تخرجهم فى الجامعة وكونوا فى البداية ثالوثا فكاهيا يقدم الاسكتشات التى تجمع بين التمثيل والمونولوج والغناء، وكان لنجاحهم فى هذا اللون الفضل فى اقتحامهم للحفلات الغنائية، ومشاركاتهم فى برامج التليفزيون والأفلام السينمائية كما نجحوا فى تقديم فوازير رمضان وذلك منذ ذيوع شهرتهم منذ عام 1962.

بدأت فرقة الثلاثى فى تقديم عروضها المسرحية بعرض «حواديت وبراغيت» وشاركهم البطولة سهير البارونى وأحمد نبيل وعادل نصيف وقام بالإخراج مخرج المنوعات الكبير محمد سالم الذى كان وراء تألقهم ونجاحهم.

وبعد نجاح العرض الأول والذى يندرج تحت اسم المنوعات، بدأت الفرقة عام 1968 فى تقديم المسرحيات الكوميدية وذلك بتقديم «حدث فى عزبة الورد» من اقتباس على سالم وإخراج: عبد المنعم مدبولى.

وتوالت بعد ذلك عروض الفرقة ومن بينها «طبيخ الملايكة» اقتباس على سالم، «أحدث امرأة فى العالم» اقتباس وإخراج أحمد حلمى (1969) «كل واحد وله عفريت» (1969)، «الراجل اللى جوز مراته» (1970) وقد قام بإخراجها الضيف أحمد قبل وفاته مباشرة.

ونجح الثنائى جورج وسمير فى استكمال المسيرة باسم فرقة الثلاثى فقدما معا «أنت اللى قتلت عليوة» (1970)، «فندق الأشغال الشاقة» (1974) «موسيقى فى الحى الشرقى» (1972) «جوليو ورروميت» (1973)، «فندق الثلاث ورقات» (1974)، «من أجل حفنة نساء» (1975) والجدير بالذكر أن أغلب هذه المسرحيات مقتبسة من أصول أجنبية وقام باقتباسها فهيم القاضى وأخرجها المخرج القدير حسن عبد السلام الذى ارتبط اسمه لفترات طويلة بفرقة الثلاثى وأنجح عروضها.

وفى عام 1967 بدأت الفرقة مرحلة جديدة بالتعاون مع المؤلف فيصل ندا والذى قدم للفرقة «المتزوجون» (1976)، «أهلا يا دكتور» (1980) وهما من أنجح عروضها، ولكن للأسف بعد انتهاء العرض الأخير عام1983 ا نفصل سمير عن الفرقة وانضم إلى فرقة النيل المسرحية (مطيع زايد) ثم إلى فرقة أحمد الإبيارى فى حين استمر جورج سيدهم مع شقيقه أمير فى إدارة الفرقة فقدم عام 1985 «لو انت فار أنا قطة». والتى توقفت عام 1986 بسبب احتراق مسرح الهوسابير ثم عاد بعد تجديد المسرح عام(1992) وقدم «حب فى التخشيبة»، «نشنت يا ناصح» عام (1995).

وبخلاف الثلاثى ونجوم الفرقة الذين شاركوا فى أكثر عروضها وفى مقدمتهم أسامة عباس، زكريا موافى، نجاح الموجى، فادية عكاشة، أنور كامل، شارك بعض النجوم فى عروض الفرقة وفى مقدمتهم صلاح ذو الفقار، حسين الشربينى، أحمد آدم، هشام عبد الحميد، فاروق نجيب، فاروق فلوكس، نسرين، شيرين، فريدة سيف النصر، هويدا، سهير البارونى.

ومن نجوم الكوميديا الذين قدمتهم الفرقة محمد أبو الحسن، إبراهيم نصر، محمد التاجى، إيڤا، وتضم قائمة المخرجين الذين قدموا عروض الفرقة كل من محمد سالم، الضيف أحمد، حسن عبد السلام، عبد المنعم مدبولى، أحمد حلمى، جلال الشرقاوى، نور الدمرداش، سمير سيف.

ومما سبق يتضح أن الفرقة خلال ما يقرب من ثلاثين عاما قدمت عشرين عرضا شارك فى تقديمها كبار المخرجين وتميزت عروض الفرقة بالكوميديا الموسيقية ويحسب لها أنها استطاعت تحقيق الاستمرارية وانتظام عروضها على مسرح الهوسابير برغم كل الصعوبات التى واجهتها ولعل من أصعبها رحيل الضيف، واحتراق المسرح وكذلك انفصال سمير غانم.



■ **د. عمرو دوارة**

مجرد بروفة

أنا مش معاهم !!

■ يسرى حسان
ysry_hassan@yahoo.com

قلت : فلتكن هذه الجريدة ساحة لممارسة أكبر قدر من الحرية.. وطلبت من زملائى ألا يضعوا أقنعة أثناء الكتابة وأن يكتبوا مثلما يعيشون.. وقطعت - فى لحظة طيش - وعدًا على نفسى بألا أتدخل فى أى كتابة سواء بالحذف أو بالإضافة

ولأن محمد مسعد، ومن هم على شاكلته من الشباب المتهورين، يعرفون جيدًا أن مشكلتى فى الحياة هى عدم التراجع، تحت أى ظرف من الظروف، عن أى وعد قطعته على نفسى، فقد انتهزوها فرصة وراحوا يدبجون مقالات وموضوعات نارية ويضعون لها عناوين «تحرق بلاد»، وكلما قلت لأحدهم «خف إيديك شوية» هجم على مثل الأسد الهصور - وخاصة عادل حسان - قائلاً : إيه ها ترجع فى كلامك؟!

وأذكر أننى طلبت من مسعد هذا، أن يترفق قليلاً بالعروض التى يكتب عنها، فوضع ساقًا فوق أخرى وشد نفسًا عميقًا من سيجارة - أخذها منى أصلاً - وقال إياك أن تغير حرفًا واحدًا مما أكتب أو تستبدل عنوانًا بآخر، وكشر عن أنيابه - اللبنية طبعًا - وبدا فى صورة مختلفة تمامًا عن الصورة التى ينشرها مع مقالاته ويظهر فيها مثل الطفل البرئ أو طفل رينوار الباكى!

نفس الأمر تكرر مع إبراهيم الحسينى الذى أعلن مسئوليته التامة عن كل حرف يكتبه ووقع إقرارًا بذلك فى حضور كل الزملاء وهو ما فعله أيضًا محمد زعيمه وأحمد خميس وعز بدوى وأحمد زيدان وخالد حسونه وجمال ياقوت وأيمن الخشاب ومدحت الكاشف وأحمد إسماعيل عبد الباقى وحتى محمد عبد الجليل الذى لم يطلع من البيضة بعد.. وجدتهم جميعًا يذكروننى بالوعد المشئوم الذى اعتبره خطأى التراجيدى الأكبر فى حياتى.

لابأس... قلتها لنفسى.. فالبركة فى الكبار، فهم أكثر هدوءًا وتعقلاً ... لكن هيهات فقد طالت العدوى الجميع ووجدت نفسى محاطًا بكتابات وعناوين لم أعهدها فى حياتى.. صحيح أنها كتابات وعناوين رائعة وجميلة وساخنة ومثيرة للجدل لكنها تودى فى ستين داهية.

وعليه.. أعلن - من فوق هذا المنبر برضو - إن «أنا مش معاهم».. لكن لاحيلة لى فى وعد قطعته على نفسى ومن المستحيل أن تراجع عنه.. ويبقى الدور عليكم فإذا شاهدتم أحدهم فى المعركة.. اقتلوه..!!



الاثنين 23 /7 /2007
السنة الأولى ــ العدد الثانى




فرحة بقص الشريط وتقطيع التورتة

.. واتجمعوا الحبايب

المشهد داخل كواليس مقر جريدة «مسرحنا» يوم الأثنين الماضى لم يكن مفاجئًا لأسرة تحرير الجريدة.. الحميمية التى سيطرت على احاديث الحضور... السعادة التى ارتسمت على الوجوه لحظة تصفح العدد الأول.. الجميع ردد فى وقت واحد.. «يااااه أخيرًا.. مسرحنا فى جورنال من الجلدة للجلدة».. مسرحنا حلم تحقق وأصبح له وجود.. احتفال هادئ بعيدًا عن الصخب وكلمات المجاملات والابتسامات الزائفة.. كتاب وصحفيون.. وممثلون ومخرجون.. أصدقاء وآخرون لا نعرفهم ولكن «مسرحنا» جمعتنا جميعًا لنحتفل بافتتاح مقر الجريدة وصدور العدد الأول ويارب «مسرحنا» تجمعنا دائمًا.....

● الدكتور أحمد نوار «رئيس الهيئة العامة لقصور الثقافة» وصل قبل موعده بساعة كاملة، وكان سعيدًا بمستوى الجريدة فى عددها الأول.. وهو ما أكده فى الكلمة التى ألقاها بمناسبة الإفتتاح - على فكرة د. نوار - فوجئ بتقديمه لإلقاء كلمة ولكنه داعب الجميع وتذكر مع الحضور أسباب التفكير فى إصدار «مسرحنا».

● أغنية «مسرحنا» التى كتبها الشاعر «أيمن النمر» ولحنها «علاء غنيم» وصمم استعراضها «أحمد يونس».. كانت الفقرة الرئيسية فى حفل الإفتتاح وتم تنفيذها فى أقل من 24 ساعة وكانت مفاجأة أهداها الفنان «محمد عفيفى» مدير قصر ثقافة الجيزة» للجريدة..!!

● «مهرجان العنب» عنوان كواليس المهرجان القومى للمسرح الذى نشر بمسرحنا فى عددها الأول جذب انتباه الدكتور أشرف زكى رئيس المهرجان، وأضطر لقراءته كاملاً منذ وصوله لمقر «مسرحنا»، كما وضطر لمغادرة الحفل قبل إنتهائه لارتباطة بمواعيد أخرى بعيدًا عن «عنب» سعد الصغير..

● المخرج المسرحى «خالد جلال رئيس قطاع الفنون الشعبية والإستعراضية» أكد سعادته بمناسبة صدور «مسرحنا» وإنبهاره بالعدد الذى نشر على صفحاته حوار خاص أجراه الزميل «محمد عبد الجليل» بعنوان «مستعد للمحاسبة كل يوم» وهو الأمر الذى تسبب فى مداعبة الجميع له وطالبوه بنشر نتيجة الحساب «يوم بيوم»!!

● تميز حفل إفتتاح مسرحنا بحضور عدد كبير من المسرحيين والصحفين والإدباء الذين جاءوا للإحتفال مع أسرة التحرير وقيادات هيئة قصور الثقافة وأهتم الجميع بتصفح العدد الأول بعد حصولهم على الجريدة أثناء الاحتفال.

● المخرج أحمد طه والصحفيان إسلام عفيفى وحسين بهجت حضروا بعد انتهاء الحفل.. و لم يلحقوا التورتة والكانزات واضطروا لشرب الشاى من بوفيه عم سمير!! عمومًا إسلام وطه عاملين ريجيم أصلاً.. والمشكلة فقط فى حسين!

● مداعبات وقفشات متبادلة جرت بين محمد غنيم المشرف على مشروع المتحف الكبير ود. سامح مهران رئيس المركز القومى للمسرح ود. أحمد مجاهد رئيس المركز القومى لثقافة الطفل والشاعر شعبان يوسف والكاتبة مى خالد.. غنيم طلب من شعبان يوسف عدم مهاجمة وزارة الثقافة ووافق شعبان بشرط أن يحصل على ألف دولار شهريًا.. لكن غنيم خفضها إلى ألف جنيه فقط.. ورفض شعبان طبعاً وقال إحنا مش فى أوكازيون يا ألف دولار يابلاش!!

● بعد إنتهاء حفل الافتتاح فوجئ العاملون بمسرحنا بيسرى حسان رئيس تحرير وهو يطالب الجميع بعدم مغادرة الجريدة قبل الإنتهاء من تجهيز العدد الثانى.. وربنا يكفينا شر رؤساء التحرير..!!

● المخرج المسرحى «حمدى طلبة» أصر على حضور افتتاح «مسرحنا» وجاء من «بنى مزار» خصيصًا وعاد مساء نفس اليوم، وأستغل الجميع حضوره لتهنئته بمناسبة حصوله على شهادة تقدير خاصة لمجموعة عمل عرضه الأخير «منمنات تاريخية» لفرقة بنى مزار من لجنة تحكيم المهرجان القومى للمسرح وجائزة قيمتها خمسة ألاف جنية.. ومبروك ياعم «حمدى».

● حديث الفنان «فاروق حسنى - وزير الثقافة» مع التلفزيون المصرى ليلة صدور الجريدة واشادته بمستواها اوجرأتها كان محور الأحاديث الجانبية لحضور حفل الافتتاح.

حرارة الجو المرتفعة فى هذا اليوم أثرت بالايجاب على جميع الموجودين، حيث تميزت أحاديثهم بالحميمية الشديدة وكان استقبال الجميع لبعضهم البعض شديد الحرارة وخاصة أن تجمعات المسرحيين أصحبت نادرة وكان افتتاح «مسرحنا» فرصة لـ «لم الشمل».

■ عادل حسان